

إبداع

العدد الثاني عشر
خريف ٢٠٠٩

مجلة فصلية للأدب والفن

على الجندى : قصائد مختارة

ثلاثة مجالات للاستعارة

مئوية محمد عبد الحادي أبو ريبة

حلمى التونى وأخوات نفرتارى

المعجم العربى الحديث

أبو بكر العيادى .. قصة

أحمد فؤاد سليم مع سيف وانلى

هيرتا مولر ونوبل ٢٠٠٩

ملف العدد

فؤاد زكريا: الفيلسوف الحر



هكذا تكلم فؤاد زكريا: كتيب مجانى يوزع مع هذا العدد



مجلة فصلية للأدب والفن

العدد ١٢ • خريف ٢٠٠٩

رئيس مجلس الإدارة

ناصر الأنصاري

رئيس التحرير

أحمد عبد المعطى حجازي

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

مدير التحرير

غادة الريدي

الإخراج الفني والتصميم

أسامة بحر

الإشراف

علي أبو الخير

المتابعة

مراد نسيم

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية:

سوريا: ٢٥٠ ليرة • بيروت ١٠٠٠٠ ليرة • الأردن: ٢,٧٥ دينار
تونس: ٦ دنانير • اليمن ٨٠٠ ريال • البحرين: ١,٤٠٠ دينار
الكويت: ١,٢٥ دينار • الدوحة ١٥ ريالاً • السعودية: ١٦ ريالاً.

الاشتراكات من الداخل:

عن سنة (أربعة أعداد): ما يعادل ٥٠ جنيهًا سنويًا؛
ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك
باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع).

الاشتراكات من الخارج:

عن سنة (أربعة أعداد): ٢٠ دولارًا للأفراد والهيئات؛
يضاف إليها مصاريف البريد: للدول العربية ما يعادل عشرة دولارات،
ولأمريكا وأوروبا: ١٦ دولارًا.

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي:

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت، القاهرة، ج.م.ع
ص.ب: ١٢٦ القاهرة • تليفون: ٢٨ ٢٨ ٢٣٩ • فاكس: ٢١٣ ٥٤ ٢٥٧
البريد الإلكتروني: ibdaa2009@yahoo.com

الثمن: عشرة جنيهات

المادة المنشورة تعبر عن رأي صاحبها وحده،
والمجلة لا تتزعم بنشر ما لا تطلبه، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر.



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الافتتاحية

أحمد عبد المعطى حجازى

٦

شعر

- ١٠ قصائد ومواد مختارة للشاعر الراحل على الجندي
- ١٨ رحيل أمير الليل
محمود عبد الوهاب
- ٢٠ قصائد للشاعر التركي أوزدمير إنسيه
ت/ أ.ع.ح
- ٢٢ ١- ثلاث قصائد
ت/ جمانة حداد
- ٢٦ ٢- أكتشف سر الملح حين العق الدمعة
محمود إبراهيم أبو سنة
- ٢٨ ترفق بنا يا قدر
محمود سليمان
- ٣١ قصائد
محمود قرنى
- ٣٤ منديل الزعيم
مهدي بندق
- ٢٨ أقلب الإسكندرية على أجنابها
سامح محبوب
- على إيقاع ضحكته يمشى

قصة

- ٤٢ ثلاثة قصص لكالفينو
ت/ شيرين النوسانى
- ٥٤ الضفة الأخرى
أبو بكر العيادى
- ٦٢ زوجة لابنه
وليم الميرى
- ٦٤ الضحى
محمد رفاعى

دراسات ومقالات

- ٧٠ اللغة والمفاهيم والعوالم
صمويل ليفين - ت/ طارق النعمان
- ٨٠ قراءة في قصص الدكتور شكرى عياد
محمود عبد الوهاب
- ٨٤ جسيم الأثنى في شعر إلياس أبو شبكة
مديحة عتيق
- ٨٩ نوبل ٢٠٠٩
حسن طلب
- ٩٣ نوبل والأدباء الأفارقة
سمير عبد ربه
- ٩٨ النص المراءوغ في رواية «نزهة الدلفين»
شوقي بدر يوسف
- ١٠٦ وليد منير ومسرحة الشعرى
هناء عبد الفتاح
- ١١٤ قراءة في ديوان «تعالى إلى نزهة في الربيع»
أحمد حسن
- ١١٨ مراحل التأسيس النظرى للمعجم العربى الحديث
شريف عكاشة

الفن التشكيلى (حلمى التونى)

- ١٢٨ حلمى التونى مع أخوات نفرتارى

ملف العدد

- ١٤٧ فؤاد زكريا منارة للعقل والتنوير والحرية
عبد الغفار مكاوى
- ١٥٣ العقلانية النقدية
محمود رجب
- ١٥٧ الموازنة والمحاكاة
عبد المنعم تليمة

الفهرس

١٦٠	أحمد عبد المعطى حجازى	تحية لفؤاد زكريا
١٧٢	عبد الرشيد الصادق محمودى	فؤاد زكريا وحسب الموسيقى
١٧٨	سعيد توفيق	الموسيقى والإبداع: حالة فؤاد زكريا نموذجا
١٨٢	مجدى الجزيرى	احترام العقل والدفاع عنه
١٨٦	عبد المنعم رمضان	فؤاد حسن زكريا
١٩٢	محمود نسيم	حركة العقل
٢١٣	طلعت رضوان	العلمانية ونقد الأصولية الدينية
٢٢٠	عطيات أبو السعود	فؤاد زكريا وفلسفة الحضارة
٢٣٠	نجاح محسن	الموقف من التراث ومفهوم الأصالة والمعاصرة
٢٤١	غادة الريدى	تكريم عربى لفؤاد زكريا

مكتبة إبداع

٢٥٠	مصطفى رجب	ديوان «لعبة الريح»
٢٥٣	أحمد رشاد حسانين	«نزيف النخيل» ونكبة اللحظة

متابعات

٢٥٦	ح.ط.	وداع أحمد فؤاد سليم
٢٦٥	ماجدة مورييس	مهرجان الإسكندرية السينمائي الدولي
٣١٨	غ. ر.	حرية الفكر والإبداع فى مصر
٢٧٣	شعبان يوسف	مثنوية محمد عبد الهادى أبو ريده
٢٧٦	محاسن الهوارى	صفحات من أدبيات الشاى والقهوة

رسائل

٢٨٠	محمد عبلة	رسالة فينسيا
٢٨٢	دوروتا متولى	رسالة وارسو
٢٨٥	سيد جودة	رسالة مقدونيا
٢٩٢	مصطفى عبدالله	رسالة تونس
٢٩٦	ش.ى.	رسالة الجزائر

أصدقاء إبداع

لوحات القصائد والقصص: للفنان أحمد فؤاد سليم
بورتريه الغلاف: للفنان جلال عمران

افتتاحية

على الجندي يفاجئنا بموته!

أمس، سمعت أن على الجندي مات!

متى؟ لا أدري، في "سلمية" مسقط رأسه؟ في "دمشق" حيث درس في الجامعة، ونشر أشعاره الأولى، وعرف أصدقاءه المقربين، وعاش تجاربه الكبرى، ومارس حياته العملية؟ لا أدري! وإن كنت أعرف أنه كان يقترب من الثمانين، وأن صحته التي حملها فوق ما تطيق ساءت في السنوات الأخيرة.

مع هذا فاجأني موته، فالموت وعلى الجندي لا يتفقان ولا يلتقيان. لكنني استسلمت للخبر، وقلت لنفسى أعزها: هذا هو أسلوبه الذي لم يغيره في الموت كما لم يغيره في الحياة. يستجيب لنفسه ولا يعياً بعد ذلك بشيء، يظهر فجأة، ويفتق فجأة.

* * *

عندما التقيت به أول مرة كنت أقيم في دمشق، أعمل محرراً في صحيفة "الجماهير" التي صدرت بعد إعلان الوحدة المصرية السورية، وأسكن غرفة مفروشة في منزل لا يبعد كثيراً عن وسط المدينة. وقد فوجئت في ليلة من ليالي يوليو - تموز ١٩٥٩ - بطارق شاب وسيم يرتدي حلة عسكرية ويحييني ثم يدخل دون أن يستأذن، ودون أن يأذن له أحد.

كان هو على الجندي. وكان في ذلك الوقت ضابط

احتياط يؤدي الخدمة العسكرية بعد أن أكمل دراسته في جامعة دمشق، لكنه كان قادراً على انتهاز الفرص أو اختلاسها ليقضى بعض الوقت في دمشق يفاجئ أصحابه كما فاجأني، في المقهى أو في البيت أو في الحانة.

وقد ظالت زيارة على الجندي المفاجئة حتى اللحظة التي وجب عليه أن يبلق بأخر سيارة يمكن أن تحمله إلى المكان الذي تسكر فيه فرقة قبل الثامنة صباحاً. ومنذ تلك الزيارة صرنا أصدقاء، وأصبح وجوده شرطاً لوجودي في سوريا حين أدعى للمشاركة في مؤتمر أو مهرجان.

كنا معاً في حمص، وحماة، وطرطوس، وحلب واللاذقية. وفي القاهرة، وببروت، وعمان، وباريس. وهو الذي عرفني على محمد عمران، وعلى ممدوح عدوان، كما عرفني على أخيه سامي، وأخيه إنعام، وعلى آخرين لم أنس إلا أسماءهم. لكن الوجود لا تزال مشرقة، والأغاني لا تزال أصدائها تتردد:

يابو كمر فضه / عليش ها البيضاء

باعطيك لترضى يا عيني / من عين مليانة!

وداعاً ناصر الأنصاري!

لم يكن رحيل ناصر الأنصاري مفاجئاً. لكنه كان فاجئاً أليماً. لم يكن رحيله مفاجئاً لأنه كان يصارع مرضاً متوحشاً خبيثاً هاجمه على غرة وأصابه في مقتل. لكن الرحيل كان فاجئاً مع ذلك، لأن ناصر الأنصاري كان مثقفاً، وكان العمل الثقافي في حاجة إليه.

كان مثقفاً بعقله ويسلوكة، فهو يقرأ ويُشاهد ويسمع ويتذوق، ويُحسن الحكم على الإنتاج الثقافي، ويُحسن التعامل مع المثقفين. وتلك كانت سيرته في كل الأعمال التي تولاه، في دار الأوبرا، وفي دار الكتب، وفي معهد العالم العربي في باريس، وفي الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ولقد تراكت خبراته وتنوعت وأصبحت حاجتنا إليه أشد. لكن المرض انتصر عليه، مع أنه لم يستسلم أبداً ولم يقصر في مقاومته. لهذا كان رحيله فاجئاً أليماً!

ويايو ميون وساع / مليت جلبى وجاع
لاعطيك سبع ضياع عيني / من عين مليانه !

* * *



كان على الجندى شاعرا بوهيميا لا يختلف كثيرا عن رودلف الشاعر فى أوبرا بوتشين. وربما كان على الجندى أحق ببطولة هذه الأوبرا من رودلف. لأن رودلف كان يستطيع على كل حال أن يخلص لفته بعض الوقت، أما على الجندى فكان يعيش الشعر أكثر مما يكتبه، مع أن تجاربه وأدواته والمناخ الذى عاش فيه كانت تؤهله ليحتل فى الشعر مكانا أهم من المكان الذى احتله بالفعل. غير أنه على ما يبدو، كان يبحث عن الشعر لا عن المكان الذى يحتله فيه. أعنى أنه كان يتعامل مع الشعر كما يتعامل مع المرأة، فعلاقته بالشعر علاقة خاصة جدا. علاقة سرية أو شخصية تفقد سحرها إذا اطلع عليها سواه.

الشعر بالنسبة له رؤيا يراها وأحيانا كابوس يختنق به وحده وهو نائم، وينساه حين يستيقظ أو يتناساه، ولا يرى ضرورة ليطلع عليه الآخرين. هكذا نقرأ شعر على الجندى فنجد منطقا شبيها بمنطق الأحلام، ولغة تجمع بين الوعى واللأوعى، وتدفقا يحرص فيه الشاعر على أن يقول ما لديه غير غائب بأن يقع فى صورة مضطربة أو قافية قلقة.

شاعر لا يتزين فى الشعر ولا يحتشم. لأن القصيدة قصيدته هو وحده. لا يهتم إلا بنظمها. أما النشر وأما القراءة وأما النقد فهي آخر ما يفكر فيه. ليس لأنه يستهين بالآخرين أو يستصغر شأنهم، ولكن لأنه يريد أن يكون صادقا مع نفسه إلى أقصى حد ممكن. وهو فى بحثه عن الصدق يجد نفسه بعيدا عن غيره، أو بالأحرى معزولا. من هنا حوّل الشعر من حرفة يستطيع القراء والنقاد أن يتنقوها ويدلوا بشهاداتهم فيها، إلى طقس يؤدى فيه السمر ما لا يؤديه العلن. من هنا يقع على الجندى أحيانا فى الخطأ أو يعتمد الوقوع فيه كما نرى فى قوله فى قصيدة "الصمت الكبير"، إحدى قصائده مجموعته "فى البدء كان الصمت":

ما الذى تبحث عنه، فى النفايات الحزينة

سكنت فى برك المظلم أصوات المدينة

هذأت فى صدرك المرهق أرواح السكينة

فترحل، عد إلى جنتك الصحراء... واستوح فتونه

وكد كان عليه أن يقول فتونها فيخسر للقافية، أو يعدل البيت كله فيقول مثلا:

فترحل، عد إلى لردوسك الأخضر واستوح فتونه

لكنه لم يرض بالأولى ولا بالثانية، واكتفى بأن وضع علامة فى آخر البيت فسرّها فى الهامش قائلا: "خطأ لغوى لم أتمكن من تلافيه". والحقيقة أن تلافيه كان سهلا، لكنه أراد أن يقول: خطأ لغوى لا أحب أن أتلافاه، لأنى لا أنتمم ما يلتزمه الآخرون، لأنى وحيدى:

أنا وحيدى، وحيدى، وحيدى!

الضحك، الرقص، العريضة، الهمس، التمتمة، أنا وحيدى

منفى من صمتى، أدخل فى أقبية النور

أجئت الغربة من كعب حذاء، من شعر فتاة... ديجور

من عزلة كأس متروك فى الظلمة

* * *

كان لقائى الأخير بعلى الجندى فى اللاذقية، قبل اثني عشر عاما. وها نحن نلتقى من جديد!

أحمد عبد المعطى حجازى

شعر

١- شعر
 ٢- شعر
 ٣- شعر
 ٤- شعر
 ٥- شعر
 ٦- شعر
 ٧- شعر
 ٨- شعر
 ٩- شعر
 ١٠- شعر



قصائد مختارة للشاعر الراحل على الجندى

عند العتبة ..

... سحابة من الضياء الأحمر الهتون ،
تهب من مستنقع وراء أفقنا
فتمطر الجنون ؛

وترتمى مجهدة ، على فم الغار الذى ينز بالأنين:
تنور الأحجار فى غياة التراب ،
تمتلئ الحجارة السوداء من داخلها بالضوء
والشراب !

فيسمع الهداء من عتمته للغار
ويلمح الشرار :

المجد للنجوم فى المجرة القديمة
النصر للنيازك البعيدة

غنى مع الرياح يا قيثارة فريده
فقد أطل موسم الدماء فى البحار ...

وقارب النجاة عالق بصخرة، فى ظلمة القرار ؛
القارب الشبح
من خشب الكلام صنعه ،
من ومضة ناصلة الحروف
أشواكه منشبة فى ... قلبى الخريف !

الليل

يهجرنى الأصيل دون أن يشير بالوداع
وأرضى السوداء طفلة غبية، مشاع،
عبرتها عنيدة عالقة بجفنها،

متعبة الشراع
وعند آخر الطريق قصة يغطيها يرع،
عنوانها : الضياع .

يا أمسيات "عهدنا القديم"

قد مزقت ثيابنا أسيرة الغيوم
وإذ تهل فوق أرضنا نياك النجوم
زخاتها قصائد موزونة التخوم ...

يا مؤقد الربيع، يا حكاية الرماد
يا ذكرياتٍ أكلت شفاهها النيران والسواد !

الصمت لم يعبر لنا بباب

فأينهُ يودع الأصيل مثلنا، يشع الضياء والسراب.
من ديوان: (فى البدء كان الصمت)

... يمر السنا عند بابي

يحيى ، يتابع دربه ،

وتسهل عبر شبابي

الرياح تسأل تربه !!

والغابة تمطرني رعبا ،

وتهدم أركان الصمت

ويحوم في فسحة بيتي

خفاش يمنحني حبا !

وتفور من البركان سيول نارية ،

وتعب الأمواه على الشيطان ،

رمال غيبية

وخلال دمي

تتأجج أفكار ، عن أرض سوداء مشوية

في قفر فمي

تتأرجح جثث الكلمات المطفية !

منذا يخدر المارد في قمقم أعماقي ؟!

ومن يذر الشمس في ظلمة أحداقي ؟

ومن معيني في جحيمي القطبي ، في سورة

أشواقى ؟

الليل في الصحراء ، أنساني إشراقى !

فهلى يا بومة الحجاز

وأيقظي الزهور في نوار ...

من ديوان: (في البدء كان الصمت)

لماذا ؟

أنتهك ابتسامة الحياة في جوانحي ،

أرهق ثورة الدموع في دمي ،

أقتل ظل الشمس في ختام قصتي

أريق عند حافة الغابات ... خمرتي

أتفل أيامي في قرارة الربيع ،

وأنتهى في قطرة مريرة ،

تمجها حبيبتى !

- يا سيد النيران ، يا معلم الفصول ، يا إله غرقتي

يا ملهمي السكوت ، والإحجام عن تملك

الشیطان والدموع

ما بين صدري وشفاهى ظلمة من الصقيع ..

بادية شاسعة ، قفر بلا نهاية

يابسة العيون لا تحس رعشة الغوايه

يا ملهمي الجنون ، يا حزين ، يا قطار رحمتى !

لولا الرماد المر في مواقدى القديمة ،

لولا الرياح السود في نوافذ السقيمه

لولاك يا خرافة العبير والربيع

لهمت في سرادق الأوهام دون موكب

ودونما شموع ...

وأنت يا جنينة حزينه الخطا ،

يا روضة الأشعة السوداء ، يا عديمة الإيمان

بالرقي

من لى إذا صفق في صدري طائر الشقا

غير ابتسامه الشموس والصقيع ؟!

يا أيها الطير المروض الجناح

يا قبلة عاصفة في موكب الصباح

يا خطرا يحرق بالبلابل

يا رمز حب مُذلهم زائل

هات الأساطير بلا لون على خمائلى !

من ديوان: (في البدء كان الصمت)

على العتبة أيضا

تشهق في عروقي الفتية ،
أروقة اللهب و ... الحريه ،
يمر من خلال الشتاء
وفي فمي يختنق النداء ،
.. من أين يا أيتها الجنيه ؟!
خلى على المساء ظل وهم
لعله يضيء في البريه ...

البحر كفر ، لا شراع يعبر
وليس من موانئ تنتظر
وصفحة السماء ساحة بواز
إلا من الدماء والغبار ! ..

وأنت يا حانية الغصون بالثماز
يا جسدا مطيبا بالبن والبهار
يا طائرا يومض في الظلمة كالشارار
يا موكبا من الشذى والشمس والنضار
... يا نجمة من البخور يا عمود نار
ها أنذا أسلم أقداري لصدرك المزار ..

الليل كفر ، ترتعى الرياح جلده المسكى ،
تستبيح أرضه الأشباح ، لم يعد لليل
حرمة ، غدا مملكة للصمت ، والنواح !
ما زال صوته الأبح هامدا
منكمشا في صدرى الفقير .. مجهدا ..

من ديوان: (في البدء كان الصمت)

الشمس وأصابع الموتى

آه ،
يا مسرى الشمس الخلفيه ،
يا دوامة دفن الموتى الأحياء ..
الريح تفتت آياتي الشعريه ،
تذروها في قنوات الجسد الزرقاء
وأنا : ليلي مرتقب شهقتى الثانية لكي أتحلل
ذرات شقراء

كي أمضى في فلولات الصمت أعزى أحيائي
الموتى من صمتهم الوضاء
كي أرقص بهبابي الموسيقى على ذراتهم
وأوقع شعري فوق خلاياهم واحدة واحدة ،
أندس بفتحات مسامهم البيضاء
وأثير غباري في الأعين ، ربي في كل شفاه
عطشى ، أنحدر ، أطيّر ، أراوغ
أنداء أنداء

أتلوى مع خط يهرب من نظري المتعب ،
أنهال على قارعة النهر اللحى الضوئى ،
لأشرب
وأداوم في فسحة ضوء شائكة ، أتسرب حتى
أتسرب ،
آه ،

تطعننى الشمس الخلفية ، تحيا في جذرى
المتصلب
أمشى ،
أعدو ،

أندس حزيننا فى الرؤيا
أنهار وحيدا فوق الليل ، لألعب ظلى
أتكئ على قلبى ، أتشاك مع أحلامى :
أصخب
آه ، طوفت بأرماس بيضاء

طعنتني عظمة إنسان في رمس منها
انغرزت عظمة إصبعه الممدودة نحوي

كادت تحرق حتى القلب
زقوت ببؤس ، فارتخت العظمة في إشفاق
وتوجع صاحبها عني ، شيعني حتى مدخل بيتي

وتولي عني بعياء :

يا موتي قوموا من قاع الصمت ، ونادوني برجاء
يا موتي دقوا أجراس الليل على باب حدائقنا
غنوا في الفجر لنا ، هبوا يا أصحاب الأجساد
العظيمة

وتولوا حكم الأحياء

آه ،

وانفجر الدم أمامي ، أغرقني

والشمس تلاحقني

تثقب آخر جمجمتي بأشعتها السوداء

الشمس الخلفية تعرفني ؛

تتبعني ، تزحف خلفي .. أفعى رقطاء ؛

ولها أجراس في الذيل ،

وفي عينيها شهوة أنثى مسعورة :

تغريني ،

تسحرني ،

أجرى للخلف ،

تهدرني ،

أهوى نحو الأرض ،

تمد لسانا مسموما

أنهض ، أجرى

أصطدم بحائطها اللبني ،

يشج الشوك صراخي ،

ينشطر الصوت إلى صوتين

أحاول أن أتسلق برج الورد

فأهوى نحو العسل الأرقش ،
أنهد ، أرتطم بظلي ،

يدفعني الصوت ..

... أتمتم باسم الحرية !

فأرى قدامي ليلكة تتأود في

النسمات الفجيرية ...

آه .. يا جسدي المسكون تحرك ،

خذني في طرقات البرية ،

أين الشمس ؟

الشمس توارت ،

يشرقني الشوق لعينيها القانتين

لذوب أشعتها الحمراء

تأكلني الرغبة في أن ألحق بخطاها

أن أتبعها في كل الأجواء

آه .. خلّفتني ظل الشمس الخلفية ،

وأنا ،

ها إنني وحدي مهجور مهمل ،

يا ظل العزلة لا تدخل

يا ظل العزلة لا ترحل

يا شمس الآبار العلوية إنني أتوسل

إنني أتسول

إنني أتسول

من ديوان (الشمس وأصابع الموتى)

خطاب إلى الخاطئين

ترتمي روحي على شاطئكم محترقة
مثلما تسقط شمس قلقة ،
سقطت روحي على شريانكم كالعلقة
وحقول الموج لا تأبه ، تمضي
في مسار الشفقة
الرؤى مؤتلفة

والضيا يخبو على خط العيون الشبقة
تتهاوى روحي الظمأى على شاطئكم

يا قنوات السنوات الصدئة
(... آه من ذات الرئة !!)

يا عيوناً مطرقة
يا نهوداً عبقة

بلل البحر مثيرٌ
ولألوان المياة

رفقة الأحفان تحت المشتقة ...

جسدي يمشي إلى خاصرة البحر الحزين
(وعلى عيني تمتد غشاوة

ملك الموت على رأسي هراوه
آه من كز السنين ...)

قبضتي بالرمل والماء على شاطئكم ممثلة
كلما مذ غريق يده المهترئة

امتلأت بالنار والرمل وأصداف الرياح المحنقة
(آه من مذ ومن جزر البحار
آه من كز السنين ..)

استقبلوا يا إخوة النورس
يا سكان شطآن البحار النزقة
روحي العطشى ، ادفنوها في الرمال الشبقة
كفنوها بالصواري
والقلوع المرهقة .

هي ذي ضمت جناحيها ، هوت مختنقة !!
... الرؤى معتمه

والصباحات عيون ضاحكة
وخيال الجبل العالي شبيه السمكة !
وأخى مبتسم في شفقته

غاص في أعماق بحاري الصدئة
ولأوى قصرها الشمسي ... لا تسكنه
غير ابتهالات الثقة !

إن أمي عرفت سر الليالي المشرقة
وابني الموسوم قد مر إلى قاع البحار
يسبح الآن خلال الصمت محمولا على جانح
شمس صدئة

إن أختي هجرتنا
بحثت عن بيتها في مدفأه !

تتوارى تحت جلدي ألف فكره
تختفي في عنقي سكين أمي ،

وأبى عابني في اللحم
جادت عينه بعد دهور بالمطر
اخضر من نظرتة ضلعي وأزهر

نبئت ما فوق جذعي ألف زهره
صار جسمي حقل قمح

صار صدري مقبرة
فنها شاهدة ممسوحة

من زواياها حروف الفاتحه
وهنا قبر جديد سوره

كحراپ من جراحي نازفه
ولقد صارت ذراعاي ورجلاي شواهد

صار رأسي صدفة
صرت غيما ونجوما

صار جسمي عربة

(... آه من نبع الحنين
آه من كر السنين ..)

وأنا منطلق في إثر تابوت هوى عني وفر
انزلق التابوت في إثر الأنين
والخفافيش تكرر
والفراشات عيون متربه
... آه سدوا درب هذا القدر
الهارب مني

أوقفوه قبل أن تنبت في جنبه أرجل
قبل أن يورق أو يزهر أو في حفر الأحياء
يدخل
أوقفوا هذا الخطر

... سقطت روجي على حافظه
انفتح التابوت من هامته
ملأ الذعر عظامي ...
صرت من خوفي مثل الخشب
احترقت أطرافى الصفراء
شلت كل أصوات استغاثاتي
وأوغلت خلال الفكر المنطفئه
صارت الدنيا ظلاما

صار جسمي فحمة مشتعله
زحفت نهوى الوحوش الجائعة
واستضاءت بى عيون القتله !
لم تكن تجرؤ أرواح الظلام الظامنه
أن تعاديني فقد أهديتها في الظلمة المختنه
(... آه من جسمي ومن نار احتراقى الثمله
آه من أعضائي المشتعله ...
آه من كر السنين)

إننى أحمل روجي عن شواطئكم
ولو صارت نثارا من رمالٍ

إننى أمضى بجسمي عنكم نحو الجبال
فأنا أشعر أنى اليوم عال
إننى أرحل في طائفة من ورق ..

حاملا رائحة البحر وطعم القهوة المرة والملح
إلى أرض الملال
فادفنوا أمواتكم يا خاطئين
إننى صرت سعابا صرت قبرا، صرت تابوتا حزين
صرت حقلا، صرت زهرا، صرت ميزان النجوم
الراحله

ضعت عن أضوائها للقفلة !
إننى أمتد، أمتد، أغالى في انتشاري
إننى أورق، أنساح أوارى ...

بين أضلاعي نقوش الحجر !
إننى أوغل في نسخ غيوم الشجر
ها أنا أسرى مع النسخ إلى أطراف أغصان
السؤال

إننى أطعن صدري بالجمال
حاملا دمعى على كفى وخرجى فوق كتفى،
حاملا موتى في عنقي سكبنا.. جريحا بضاللى
ها أنا مندلع خارج ذاتى ..
أيتها الريح خذيني، احتملى آخر خطواتى يا أرض

اقذفيني في المدار
طوحى بى في الفراغ اللانهائى
إننى أحمل زادى
أناذا منطلق نحو حدود العاصفه
وبكفى كلمه

تتلظى ،

آه إنى كلمه

آه إنى كلمه

لست شيئا غير إنى كلمه !!

من ديوان (الشمس وأصابع الموتى)

من آثار على الجندى النثرية: لم يعد للشعر مكان فى عصر الجماهير

وتلك .. أكثر النهايات فاجعية.
الربيع رحل عن السماء، ومواشى الحرية تتسلق
سفح الشتاء مرة أخرى.. الأرض سكرى برنين
قروشها القليلة، تدور على محورها فى "رقصة
الساعات".
الليل لم يعد يتحدر من الأعلى، فقد امتد نهار
القطين على العالم، والسلالات المنقرضة عادت
تهزج لمولد الشمس!!
لم يعد للشعراء مكان فوق الأرض، والنوبة
غدت جثة للنفى فى حدائق الضباب..
لقد انتهى عهد الأساطير، وامتلأت بديب
النحل الدروب.. والذين خرجوا من كهوفهم، عادوا
إليها مهزومين من نظرات الشمس الوقاح..
وعلى مدخل كل غار نكست رايات المعركة،
وارتفع مكانها إعلان عن مسرحية للظلال والدمى
الحاكية..
أيتها الغربة السخية، أفصحى عن أسرارك،
وحديثى المسافرين، عن عناء الطريق، أنبئهم
عن مصاعب الصراع مع الأشباح الكامنة فى كل
المنعطفات..
شيخ القبيلة يجاهد لإخفاء شيبته بالحناء

الحياة تغرس قدميها على شدى الهاوية،
وتزدرد الصمت الصخب يقرع سمع الأرض، وفى
غيابة الظلمة تنن المسرة، وعلى الشطآن العارية
تفرغ المراكب حملتها الخشنة، لم يعد للشاعر
مكان تحت الشمس، تلفظه كل الأماكن التى لها
سقف، وحتى الدروب الظليلة لم تعد تحتل وقع
خطاه، فهو يسير بلا غاية، ووجهته المجهول..
تلاحقه اللعنة أينما حل، فهو لا يجرؤ على تعريض
صدره للرصاص، وكلمته ليست قبلية وكل الأسماع
تتحاشاها.
شائن هو وجه العالم، وعروقه متصلة جافة
من الدم، والأفاعى تؤدى كل الرقصات دون حاجة
للسحرة عازفى الناي..
الأوراق الجافة تغزو ردهات البيوت، وقرميد
المنازل الجبلية أصبح أعشاشا للظلمة فحسب!
لماذا أيها.. القديم تفتersh ساحات المدينة
عاريا، وتمد صحنك الفارغ تستجدي الصدقات؟
الناس على قارعات الطرق يغنون للشمس
بعيون مغلقة، وقلوب بكاء، الجمهور يعتلى
خشبة المسرح، أما الممثلون فقد لاقوا حتفهم،
انتهت المسرحية بانتصار الجمهور على الممثلين!!

والطيب، وعند ناصيته يرسم وشم العقرب..
هذا زمان القطاف الأخير وقد تأخر عن مواعده
عشرين قرناً.. نحن نحمل النعش، ونقتش عن
ستائر لنخفي عورته عن المشيعين..
لقد حضرنا العرس بعد انصراف المحتفين..
فأكلنا البقايا والفتات وما ضررنا، وعجبنا العظام
العجفاء بتشفى الحاسدين، ومع ذلك فإننا تلقى
بالودع، وثنياً بعلم الغيب ومعرفة المصير!!
فيا قضاة العالم اجلسوا وراء أقواسكم بوقار..
وعمموا رؤوسكم بالشعور المستعارة، ثم احكموا
كما تشاؤون فالعدالة.. متعبة وقضية الشعر لا
تتحمل ترددا !!
لقد مضى عهد البراءة ونحن لم نتقدم لطلب
يدها يوماً وإن كنا نتمسح بدركات الهيكل
القديم..
العشاء الأخير لم يقم لنا، فليس بيننا يهوذا
واحد، لأننا جميعاً يهوذا وإن كنا لا نحسن
التقبل!!
لقد أشهر الشعراء سيفوفهم المتخمة بالحرير
الأسود .. على طواحين الهواء وكل يركب رأسه
وينادي على الجهاد!
إننا نتقف في ساحات الأديرة المهجورة، ونهتف
لظلنا، ونخاطب جمهوراً من الظلال..
الجمهور لظلال سوداء، صماء، غير عابئة إلا
بطعام النمل السوقة يمضغون خبزهم، ويدمرون
وهم يمضغونه بشراهة امرأة هلوك: إن بالخبز

وحده نحيا ونموت!!
وما أحسب أنهم فطنوا يوماً للشعر، الشعر
يوماً بعد يوم يزداد شعوراً بمرارة الوحدة والنفي..
وتهاجر قوافيه نحو جزر العزلة، لتبحث عن آذان
الشعراء وأصعابهم ..أما عامة الناس، أما الجماهير
الشعرية ففي حماة الغباء سادرة..
لم يعد للشعراء مكان في عصر الجماهير،
ومتى كان لأصفيائهم مكان هناك؟!
الجماهير وفود تمايل تبحث عن الخبز والخبز
وحده، وما كان للشعر يوماً أن يغدو رغيفاً
وزيتونا..
لقد خف صوت الرياح بين أشجار البساتين،
وران على العالم هدوء الظهيرة وذبول الحر
الكبير، وجلست أسراب اليوم على عروشها تدير
نظرات عيونها المستديرة في الفراغ!!
أنا شاعر ومهموم وفي وحول الغربة غاصت
قدماي، إنني أرفض نجدة الجماهير، وأحمل
صليبي بعيداً عن مائدة العشاء المقدس، وأكره
الفرج على رقصة للأفاعي.. وأبذر احتقاري سوى
على الشعراء وقبيلتهم.. ولن أقول كلمة بعد اليوم
إلا لهم، ولأبقي ملعوناً، تلاحقني اللعنة حتى القبر.
فما يهمني شيء.. مادامت قدما الحياة تنغرسان
على حافتي الهاوية ومادام الصمت إله العالم..
والقلب ساعة معطلة؟!

على الجندی

(سنة ١٩٦٢)

رحيل أمير الليل!

لم يأخذ "علي الجندي" حقه من النقد أو الدراسة، رغم أنه يمثل أحد رموز حقبة الستينيات، التي امتدت حتى مطلع الثمانينيات، وانحازت للحدائثة وابتعدت عن الكلاسيكيات الفخمة المدوية، وتأثر هذا التيار بالأعمال الجديدة المترجمة عن اللغات الأوروبية، خاصة بما ترجم لـ "سارتر" و"كامي" و"كولن ويلسون" و"اليوت"، وكذلك ما ترجم عن النبوية وسواها من الأفكار الجديدة، التي أعادت النظر في عمارة العمل الأدبي، سواء أكان قصيدة أو رواية. هذه التأثيرات أسهمت في ظهور تيار شعري عربي جديد كان من آباءه الرواد: "بدر شاكر السياب" و"نازك الملائكة" و"عبد الوهاب البياتي" في العراق؛ و"صلاح عبدالصبور" و"أحمد عبدالمعطي حجازي" في مصر؛ و"علي الجندي" و"محمد عمران" في سورية؛ ثم "ممدوح عدوان" و"محمد الماغوط". هذا التيار نجح في أن يضيف للشعر العربي أعمالاً جديدة متميزة شكلاً ومضموناً. يقول "علي الجندي":

احفر يا خنجرى الشعري
طريقاً دمويًا تحت الأضلاع

في أغسطس الماضي رحل الشاعر السوري "علي الجندي" بعد حياة حافلة كانت على امتدادها بمثابة عاصفة متصلة.

ولد "علي الجندي" في مدينة (السلمية) عام ١٩٢٨، - وهي بين المدينة والقرية - وتخرج في قسم الفلسفة في جامعة دمشق عام ١٩٥٦ . عمل بالصحافة السورية واللبنانية، ثم عين مديراً عاماً للدعاية والأنباء في سوريا، ترجم عن الفرنسية شذرات ومقتطفات دون أن يحترف الترجمة. وهو من الآباء المؤسسين لاتحاد الكتاب العرب، وعضو جمعية الشعر السورية.

أصدر "علي الجندي" أحد عشر ديواناً، هي: (الرأية المنكسة) عام ١٩٦٢، و(في البدء كان الصمت) عام ١٩٦٤، و(الحمى الترابية) عام ١٩٦٩، و(الشمس وأصابع الموتى) عام ١٩٧٣، و(النزف تحت الجلد) عام (١٩٧٣)، و(طرفة في مدار السرطان) عام ١٩٧٥، و(الرباعيات) عام ١٩٧٩، و(قصائد موقوتة) عام ١٩٨٠، و(صار رماداً) عام ١٩٨٧، و(سنونوة للضياء) عام ١٩٩٠، و(بعيدا في الصمت قريبا في النسيان) عام ١٩٩٠.

كان "على الجندى" كاننا ليليا، وكانت ساعته البيولوجية تعمل بداية من الغروب، ولهذا كان علامة من أبرز علامات دمشق الثقافية، يتواجد في مقاهٍ ومشارب بعينها، ولا تراه وحيدا أبدا! كان يضح بالبهجة والضجر. لم يكتثر لمكانته الشعرية أو للمواضعات والقوالب الاجتماعية، وكانت صحة النساء فتنته؛ فهو حكاة بامتياز، منطلق بلا حدود. كان أمير الليل في دمشق، وهذا ما دفعه فيما بعد لأن يقول "كتابة تجربتي تحتاج إلى جرأة هنري ميلر!" وميلر هو صاحب الكتابات الصادمة الملتهبة الفاضحة، مثل (مدار الجدى) و(مدار السرطان) و(الصليب الوردي)؛ إلا أنه في بداية التسعينيات قرر الانسحاب ولاذ بالصمت، وذهب إلى (السلمية) ليعيش فيها لا يغادرها، وكان في نشوته المتوهجة إذا نصحه البعض بأن يخفف عن نفسه يقول: "أنا الجرح والسكين!" أو يستشهد بقول "المتنبى":

فطعم الموت في أمر حقير
كطعم الموت في أمر عظيم

وعندما عاد إلى (السلمية)، قال مستسلما:
"كتبت عن الصحراء ولم أزل أعيش فيها، وظل البحر حلما مستحيلا". ووجد أن قريته التي يعيط بها ظل "المتنبى" قد أصبحت شديدة الهدوء، فقال:
"القناديل أخمدت والرياحين قُطفت وأزهار الياسمين بلا رائحة". كان يحلم بالبحر، و(السلمية) قرية تحيط بها الصحراء. وفي قصيدته (القطارات تمر) قال:

واقفا منذ صباح العيد
أستجدي مواعيد السفر

حتى جاء القطار أخيرا كي يحمله إلى بحار الأبدية، حيث أوصى أن يدفن تحت شجرة عتيقة قريبا من بيته في (السلمية) بجوار "الماغوط"، وغير بعيد عن "ممدوح عدوان" المدفون في (مصيايف).

محمود عبد الوهاب

قصائد للشاعر التركي أوزدمير إينسيه

(١)

ثلاث قصائد

(من اثنتي عشرة قصيدة أهداها الشاعر لمدينة الإسكندرية)

ترجمة / أ.ع.ح

-١-

عبثاً أسير على غير هدى في أحلام المدينة
الصاخبة
بجسد من صلصال
عبثاً أستحيل إلى نار مسهدة

أنا، بدون سجلات
أنا، وحدي بميراث
التجسد في خرافة الأخ المعدم

مائلا على بحيرة مريوط
أتأمل بغير ثقة ظل نفسي الذي سيصبح أنا
نصفى الأول في الأطلس
أما الثاني فهو أرض الليل التي لا باب فيها
والنصف الثالث يجلس في مواجهة النار
أما تجسدي الرابع فيعلق السماء فوق
الإسكندرية
مدينة إبليس الهجين !

لست ماء ميتا
ولست رمادا ساخنا
ولا ضرورة لإخفاء اسمي، إذا لم أستطع أن
أتعمد
في مياهي النقية

ماذا أصنع بنفسى إذن ومن أكون أنا

-٢-

السراب الذى يحلم فى طول الصحراء وعرضها
حيث كل شىء موجود

اللامعنى يكتسى عظما ولحما
والنشيد لا يتأرجح فى جوف الفم
والسفر يبدأ من المنبع نحو المصب
عندما تطفئ نار الجمر شبيهها

صمغ ونشارة: كل الذى يبقى
سفر فى طريق من حرير "الآن"
والمسافة تقدر باثنى عشر مليون سنة ضوئية

هكذا سوف يتحول الزمن إلى مادة

أنا - الصحراء، أنا - السراب، أنا - الآخر
ومعرفة الأشياء هى مصير
من يعثر على وجوده
سفر إلى ما وراء الليل، ما وراء النهار
القافلة والصحراء تتكلمان اللغة ذاتها.

-٣-

المدن والشعراء المتحرون يشيخون معا
.. المدينة التى ولدت فيها
فاتنة، مشنومة، ومريضة
ولا ذكر لها فى أى سجل

فرصة مواتية، ندوب دهنية، نوبة صرع، شرنقة
شائكة

وعلى من الآن فصاعدا أن أقيم فى مكان ما
داخل خاتم من صوان
حتى آخذ بخناق الغبار، قابضا على الزمن

حجارة المطر على حواشى الجسد
تتنبأ بوحل من فضة فوق جسم قتي
على أن أستيقظ، لكى أحلم تحت عريش
الصحراء:
فإذا كنت مستغرقا فى الحلم، فلا توقظونى
ولا تتركونى أعود للنوم إذا كنت مستيقظا.

(٢)

أكتشف سرّ الملح حين ألغى الدمعة

أوزدمير إينسيه

ترجمة / جمانة حداد

كتب يخبرني أيضا، فقرأت وراء المعلومة تهيئة
لم أعرف هل هي من لوعة أم من اعتزاز.
يحب أوزدمير تركيا، يحب تلك التي تعانقها
البحار بجشع، وأسفلتها حارّ تحت قدميه
الحافيتين، ومذاقها من حامض ونعناع، وقشور
أسماكها وأحزانها تعلق في لحيته البيضاء.
يحبها لأن جبالها قطع من أيائل.
يحبها لأنها مثله، جسدها اعتاد النزيف.

أعرف أسرارك كلها غيبا
مثلما تعرف وردة الريح أسرار النسمة.

أعرف اسمك: اسم الخبز، اسم العطش والجوع،
وأعرفه: الدوار الذي ينضج قممك
ويكتف عرى جسدك .

ذراعاك الطويلتان، الشاهدتان على الطوفان
الكبير،
أعرفهما،
ومثلهما وحشة الأرض بين فخذيك،
ووحشة الولادة والموت .

يعجز أوزدمير إينسيه عن النوم في فنلندا
والسويد: هذا أول ما بادرنى به عندما سألته
عن يومياته. هو مثل الفلاحين يستيقظ مع
طلوع الشمس، قال: وللشمس في بلاد الشمال
مزايا نزي لا يُحتمل. لكنه لا يحزن كثيرا لأجل
ذلك، لأنه كائن ليلي لا تغريه المنامات البيضاء.
منذ ولادته عام ١٩٣٦ في مرسين - ابنه خال
بيروت التركية، بحسب وصفه - وهو يتوهم أنه
خالد. لكن مترجم رامبو وريتسوس وكفافيس
إلى التركية أكتشف الحقيقة منذ عامين، عندما
شرع يعتنى ببستان صغير في محاذاة بيته،
فارتاح وتنفس الصعداء، لأنه بات في وسعه، ولو
متأخرا، أن يحب الحياة.

يعيش هذا "القروي المتوسطي"، الذي يحب كل
أنواع البوظة والنبيد الأحمر، خمسة أشهر في
استنبول وسبعة وراء نافذة منزل عند حافة جبل
مطلّ على البحر: منزل يحلو له غالبا. أن يتأمله
من أسفل وهو يسبح بين الموج. وأوزدمير الذي
أصدر عشرات الكتب بين شعر وترجمات، كثير
السفر عاشقه، ويخجل لأنه لم ير بيروت حتى
الآن. هو متزوج بالمرأة نفسها منذ عام ١٩٦١،

أعرف أنك ترقدين مثل قصة مؤلمة
في الثنايا الملحمية للعصور الذهبية،
بين الحصى الساخن والرمال الملتهبة،
وأن جلستك هي حقيقة العصيان.

حياتك مرج يتسع،
أعرف،

وكل ليلة تنزلين على العتمة
لتغطيها بشفافية ستارة من توال

يا امرأة متكئة على شاطئ البحر،
يا محبوبتي البعيدة،
وجهي أنظارك صوبى كي تعرفى أنت
كيف تشرق الشمس
على منصة الإعدام .

حيوات أخرى فى حياتى :
مرارة الأرض والمياه العفنتين ،
أصابع مكسورة وأعشاب يتيمة ،
ومياه البحر ممتزجة بالدم .

أيما نظرتُ أشهد دمار النار
وأبوابا موسومة : "حذار، وباء!"
أيما نظرتُ أرى ظل نعش على مدخل المنزل،
والبحر ذارفا دموعا جامدة ...

فى حيواتى حيوات أخرى ،
أعنى كسرة من كل حياة .
أوراق مبعثرة حياتى، مرمية فى الريح :
كم من المرات فى اليوم أحيا فى نشرات الأخبار
وتشرب جذورى حبر المطابع !

حيوات أخرى فى حياتى ،
وعلى طرف لسانى
طعم الموت المالح .

فى حياتى حيوات أخرى :
الفجر المقموع
بقع من شمس
وجمع من القديسين نقد صبرهم .

ترتدى الشمس ثوب الحصان الخشبي في مدينة
الملاهي

أدير ظهري صوب البحر
وأنزع قشور السمك عن وجهي الملتحي .

أنا أيضا أتعلم شيئا
من فرط النظر إلى حيطان البنائين الحجرية
وعفرة البحر الصموت
أجل ، أتعلم أمورا كثيرة بدوري :

أَنَّ الإنسان ليس مخلوقا من مياه وتراب فقط ،
وَأَنَّ هناك شيوخا يراقبوننا
في عيون أطفالنا .

تلتقط حصاةً وترميها في البحر،
يا لها حركة سخيفة :
سيبتلعاها البحر وفقا لقانون الجاذبية
وسوف تظل في القاع طالما أنك لن تذهب
لاستعادتها

وحتى إذا ذهبت
فسوف تعجز عن إيجاد مكانها
لماذا تكتب الشعر إذن؟
لماذا تكتب أي شيء
إذا كنت عاجزا عن استرجاع تلك الحصاة
واستخدامها لبناء بيت ؟

أقول : جبال تركيا ،
قطّاع الطرق الكبيرة، قطيع الأيائل
أقول جبالها، وأتأمل غروب الخريف.

أقول : سهول تركيا،
أحلامٌ مندثرة، مجرّاتٌ، دروبٌ في سماء
سهولها أقول ، وأنشئ طلع النهار .

تعالى
نضمّ وحدتيّنا
لنرى مجموع ذلك :
أ يكون حياة غير قابلة للكسر
أم بئرا للتلوج ؟

تعالى
نطرح وحدتيّنا الواحدة من الأخرى
لنرى ما سوف يبقى :
أحريقُ غابة أم طوفان ،
أبحارُ سبعة
أم مياه متعطشة إلى الدماء ؟

مستيقظا ساعة استلام كلّ واحد حصّته
أغمسُ خبزي في أحلامي
مستيقظا ساعة توزيع الحصص
ألمسُ جبيني وأحترقُ في حمّاي
مستيقظا ساعة توزيع الحصص
أحرّك الهواء وأمتزج بالمياه والتراب
مستيقظا ساعة توزيع الحصص
أكتشف سرّ الملح حين ألعقُ الدمعة
مستيقظا ساعة توزيع الحصص
أقفز فوق السياج وألغي الحدود
مستيقظا ساعة إعطاء كلّ واحد حصّته
أفتدي الضحية الأخيرة
بروح الجلاد .

البنّاؤون يغنّون وهم يعملون
لكنّ أصواتهم لا تترك أصداء على الجدران
هم لا يعرفون كيف ستُستخدم
الخرف التي يبنونها .

إنها العاشرة صباحا . شيئا فشيئا

أقول : بحيرات تركيا المَرّة ،

شوارع مدينةٍ ضخمة من فياف ،
وأفكر في موت المياه .

أقول : رجال تركيا ،

وأشعر بحزنهم القاسي كبر الثلج ،
وبأجسادهم التي اعتادت النزيف .

أقول : أنهار تركيا ،

الرابع والعشرون من شهر آذار ،
الساعة الخامسة من حافة الفجر ،
واتذكر المياه التي تغلى وتهمس في الإبريق .

أقول : أطفال تركيا ،

أفواههم ذات الأنفاس البرتقالية ، حيطانهم
المبلولة بالدمع؛
وأفكر أنهم سيصيرون كباراً، أي جنوداً وأمّهات .

أقول : البحار التي تعانق تركيا ،

مرمرة المتنكر كثور ،
إيجّه كاتب الرسائل ،
والمتوسط، دفيئة الربيع الخالدة .

تركيا ! أمّاه، أناديكِ ،

فأتذكر زمن الكرّز اللذيذ
وصمتك ودرويك الغبارية وأشجار حورك
الشاحبة .

أقول : سماءات تركيا ،

فتصبح الوردة قرنفة ، والقرنفلة تستحيل تفاحة،
وتعشّش العصافير في خصل شعري .

تركيا ! أبّاه ، أقول لنفسي ،

فأتذكر يدك المقطوعة، ركبّتك المشوّهة، كتفك
النازفة ،
وصوتك المدوّى في الساحات والجادات .

أقول : نساء تركيا ،

فأراهنّ على جدران غرفتي البيضاء
وفي جسدي الذي اعتاد النزيف .

تركيا ، أهمس، يا حبيبتي ووحيدتي ،

فتتحلق في قلبي العصافير بالآلاف
ومع آلاف البُخطى
تمشي خطاي .

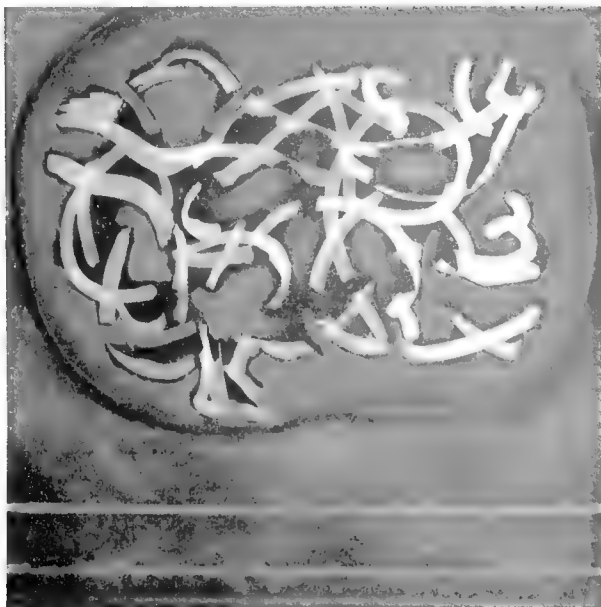
ترفق بنا يا قدر

محمد إبراهيم أبو سنة^(*)

على غير ذنبٍ
جَنَّتُهُ.
ولكنها تعتذرُ
ترفق بذلُ النساءِ
اللواتي انكسرن
يُرِقْنَ الحياةَ
على المنحدرِ
ترفق بصبرِ الرجالِ
الذين انحنوا
طيلةَ العمرِ حتى الضجرِ
ترفق بنا يا قدرُ
ولا تترفق
بمن يكذبون
علينا
ومن يمرحون
على جسدِ الوطنِ
المحتضرِ
ترفق بنا يا قدرُ
ترفق بنا يا قدرُ.

ترفق..ترفق
بأغصانِ هذا الشجرِ
ترفق بماءِ المطرِ
ترفق بأطفالنا.
يطلقون يريدهِ النظرُ
فلا يبصرون الغدَ المنتظرُ
ولا يبصرون سوى
سيناتِ النذرِ
ولا يبصرون على الأرضِ
غيرَ الخطرِ
ترفق.. بهذي البلادِ
التي ترتدي
لِيلها المعتكرِ
تنامُ على حسراتِ
الجِياعِ
وتصحو على مُدهشاتِ
العَبَرِ
تنال العقابَ

(*) شاعر مصري.



قصائد

محمد سليمان^(١)

كى تحطّ طيورى

أم تفضلُ حبسِ حصانك فى علبة
مثل دودِ الحريرِ
وتعلن أن البساتينَ غافية*
فى الصخورِ
وأن الطيورَ تطيرُ فقط
كى تحطّ
وأن الجلوسَ سفرُ
والنعاسَ سفرُ
والقصائدُ ليستُ فنًا دِقَ للعابرينَ
ينامون فيها ؟
أم ستحبسِ صفَ عصافيرِ فى دفترِ
و تعلن أن فضائى قديمُ
ويحرى تسلك من راحتى
ولم يبقَ منه سوى سَمَكِ
سايح فى الجدارِ
وبعض الصُور ؟

وتعرف أنى تكاملت مثل المحيطِ
وأنى سجينُ هنا
سأفتحُ بوابةً للصغيرِ وأخرى
لعاصفة فى الدهاليزِ تخبو
وسوف أقلدُ صوتَ اليمامِ
لأغوى اليمامَ
وصوت النوارس كى تهادى
إلى غرفتى سَفَنُ ..
وأقول المدينةَ صحراؤنا
والشوارع لا مَجْدَ فيها
سوى للحَجَرِ
ثم أرسم دورا حشونا شبائيكها بالأغانى
وأبوابها بالحكاياتِ
أو أتذكرُ دخلا
وصَفَتنا من الأصدقاء النجومِ
وبحرا توارى
هل تسمى اللسانَ حصانا
وتسعى الى الركضِ مثلى ؟

(١) شاعر مصرى.

فصول

لم يعد الربيع وردةً
ولا الخريف غيمةً مسافرةً
الصيفُ مَطَّ وجهُهُ
واندَسَ في الربيع والخريف والأغاني
كيف إذا سأحتفى بامرأةٍ
كان الربيع صوتها
وأول الخريف غرفةً
ترتاح فيها الريح عندما
أَكُومُ الامواج فوق شاطئٍ
وأفتح المحارة

امرأة

لم أرها
مذ جلس البر على طاولةٍ
بين يدي ويديها
وتمطى
فغدت شَبَحا
وسماء لا أطراف لها
لكني
حين تُحلّق في الأعماق عصفير الموسيقى
أتحسّس بعض شذائها
وأرى مدنا في الناحية الأخرى
تتجملُ بعدائنها .

لا ماء هنا

بياض

في عصور البياض
 لا يرى الصقر وعلا
 ولا قبرة
 ولا أرنبا يتمطى ويرنو
 ولا سمكا في البراري يتغوص
 ولا ثعلبا يتماوت قبل الفرار
 أو الانقضاض
 لا تلمنى إذا
 إن جَنَحْتُ ... أو ارتحْتُ كالذب
 في منزلى
 أو مَنَحْتُ البياض مقاعد
 في البار حولي
 هل تُحَابِي عليا يَلْفَ وَيَغْوِي ؟
 أم تُفْتِش عن وردة
 لم تُعَدِّ وردة
 وجذور لهذا الفضاء الذي
 يشبه المقبرة ؟

لا ماء هنا
 لنصْدُ غبارا
 ونُصَلِّي كالأشجار وننسى يأسا
 وكوابيس انزعجت في الطرقات
 وصارت وطننا
 لا ماء هنا
 لنحاصر حيوانات الماضي
 ونكوم في الأحداق الزرقاء والأمواج
 وفي المقلاة السمك
 وفي الذاكرة شواطئ وأناشيد وسفنا
 لا ماء هنا
 لنبارك شجر الجار
 وذهب الجار
 وحيوانات الجار
 وكى نتدثر بالأسماء الحسنَى

لا ماء هنا
 لنُرفِفَ مغسولين كريج
 ونقول وُلدنا .

منديل الزعيم

محمود قرنى^(*)

مات أبى مغموما لأجلى
بعد أن رآنى فى أحلامه
مَجُوسِيا مهيبضا
يَحُبُّ يوما فى الدِّمَقْسِ
وأياما فى الأوحال

رأنى بقلب رصاصه فى الأعراش
وبقلب زُنْبُقَةٍ فى الأراضى
لم يترك خلفه إرثا
ولا سلطانا
ترك حقائق من رسائل
لم تصل أهلها
وجُوعا يسكن بين الفكين
كان موته حارا ولاذعا
يُذَكِّرُنِي دائما
بانقباض الأحشاء
أما السيد الوحيد الذى سار فى جنازته
فقد اشترانى من أمى
لأكتب له برقيات التعازى
وأَحْمَمَ الكلاب

كنتُ أزيل كل يوم
مكيالين من الطين عن أقدامى
وأنام تحت ذيل حصان،
وبلا كَلِّ أنفث أحقادى
فى أوراق مبهمه
أقرؤها
ثم أكل ما طاب لى منها
أما العظام البائتة
ولفافات اللحم النتنة
التي كان على أن أحملها إلى المزارعين
فكنتُ أذهب بها إلى المزابل
وأنا مصابٌ بالدوار

تعلمت أشياء كثيرة
ومن أجل أخطائى الصغيرة
عُدْتُ مخدولا إلى أمى
أضرب الأرض من الغيظ
لكنها كانت تُغازلنى
وتعتبرنى رَجُلها
الذى عاد سالما من مستعمرات الطاعون

(*) شاعر مصرى.

صرتُ أتمثلُ روحَ أبي
أصدرُ المراسيمَ
وأستعيدُ مهابتى العائلية
تزوجتُ
وأنجبتُ بنينَ وبناتٍ
حررتنى الشمسُ
من بردِ الملوكِ والقيصرة
إنها روضةٌ
أهدانيها أبى فى المنام
تعلمتُ فيها الغناءَ
ورسومَ الديارِ
صنعتُ غابةً
يتحدثُ إليها أبناءُ الجيرانِ
فى ساعاتِ العزلةِ
يدخلون من الأبوابِ
ولا يخرجون من الشبايكِ
يسرون بين هزيعِ الليلِ
وهديرِ الصباحِ
يحررون الساحاتِ
من الماضى

ويقدفونَ أحجارهم على الشياطينِ
أما العشاقُ الغامضونَ
مازالوا هناك
تدفعهم أشواقُهم
إلى مستودعاتِ الهلاكِ
يفضلون رفاقهم
العائدين من الحربِ
إلى أحضانِ الأمهاتِ
كنتُ أقولُ لأمى:
هذان الساعدانِ يقويانِ
يوماً بعد يومٍ
ماذا سأفعلُ بهما؟
فتفكرُ فى العالمِ المملوءِ بالغبارِ
وتنهانى عن صناعةِ الأغلالِ
وها أنا أكبرُ
مع سَعفِ النخيلِ
وجروحِ الأشقاءِ
أستمعُ جيداً

لديبب الثورات
أكره الفلاحين
الذين خانوا "عرايى"
و"الأعراب الذين قالوا آمنا.."

أسكن على مقربة
من شارع "ناصر الثورة"
أؤخ لساكنيه بمنديل الزعيم
وأقسم لهم
أن أبوينا كانا ساعيتى بريد
طالما حَمَلَا أطنانا من الشكايات
إلى الوالى
فتصرخ عجوز من شرفتها
طالبة رسائل أبنائها
الذين ماتوا

ثم تعاهدنى أن أبعث بدعائها
- فى رسالة -
إلى السلطات

مات أبى مغموما لأجلنى
لكن وصيته
التى مَرَّعَتْ أطرافى
أن لا أضع رأسى
فى موضع أقدامى
وها أنا
أتعلم الحرث والزرع وصناعة الشواذيف
لكننى أخشى
أن أضع النهاية فى موضع البداية
إذ ليس بإمكانى
أن أضع كل شيء فى مكانه.

أَقْلَبُ الإسكندرية على أجنابها

مهدي بندق^(٢)

أنا هذي المدينة في زجاجة
رسالتها التي لا تُقرأ .. انبثقت
بلحم غلافها الأختام، ترحل في سفينة بعلمها
الأعمى
الذي رفعت له الدهماء عرش الغيم يمتد
له الديجور حاشية، ومن شعرائه الإرغاء والزبد
وإني بينهم حُملت أطنان الخرائط، لكن
لا أدل التائهين إلى ديارهمو
حذار الغدر منقوشا على سبابتي اليمنى
ولا أحدا يخلُصني من التخليط بين
براءة الأشياء في قلبي، وبين ضراوة الأعضاء
أسرابا تحلق في فضاء الغي لا يصطادها رَسْدٌ
**
عَزَزْتُ بي هذه الإسكندرية في الصبا
أوعزت أن سوف تأتي بالأحبة
ثم ولت
مثل وجه ذاب في فنجان قهوته الصباحية
أتلف التذكار صحو فاتر منه
فترجل
عن جواد الحلم يدعو مبغضيه إلى الفطور

الكوايسُ تعرفني
وتزاملني من قِماطِ الرضاعِ
إلى سنوات الترميل والثكلِ
حين أهب لجرعة ماء أرى توامي آتيا
بالسلاسل (ميراثا) مُطلقا في دمائي رُخَ الجليدِ
الذي يمطر الدبق،
يلصق أسماكِي الأرجوانية المستجيرة
بالموج،
والموج يعدو إلى أرخبيل الفرار
**

الكوايسُ تعرفني
وتُعرفني في النسيء بجرذ الفصول، يَدُقُّ
دُفوف الإهانة سبعا، أرى حبة الرمل تُضربُ
سبعا على إيتيتها، أرى في مرايا السكوتِ
جيبين: خزائن موتى قدامي، وذقني :
فطيرة حزن كئيف
فيلعقها الجرذُ
والشمسُ تدلق ثعبانها
في شقوق الحشاء والنجوم ذباب
**

(٢) شاعر مصري.

**

حاولتُ مراراً وتكراراً
أن أحذف الإسكندرية من ذاكرتي
كما يحذف الشاعر الصَّنَاعُ قصائده جميعاً
تطبيقاً لمبادئ اقتصاد اللغة
حاولتُ، حاولتُ
فكانت تنشط في دمي كالأميبا
وتنشط إلى دولتين ..
والدولتان نسختان من قطاط الليل يا زناة
تبادلان النفط والمواء
والمواء والكبريت
وترفعان في وجوه الرهط مرةً

صوارم القهر

ومرةً يبارق الإذعان

وحينما تدعوهما لحضنها "سياتل"

أو تستحث الخطو منهما "ديربان"

تبادلان الصمغ في الآذان

**

ترتدي الإسكندرية

في عيد العلم وشاح "هيباشيا" الجميلة

وفي اليوم التالي

تعرضه في هيئة مرق وخروق

وهي تقسم اللحم والعظم على أوصام القصابين

الورعين

وتكرّر وتكرّر وتكرّر

**

أرضعتني بولها

ومشت بي في الحواري طفلة ذات قضيب

أسحب النسوان، ألقى بالجماجم

تحت أضلاع الشتاء النخرة

كلما صحت استدارت

ورمتني باللهيب

**

في غرفة الإعدام

استطاعت جدتي الفاجرة هذه

أن تنجّ الرعب في قلوب المتفذين

حين قالت: نظرية تشومسكي خاطئة يا سادة

ودليلي أنني قتلت هؤلاء المومسات

وكذلك الرب الحكيم فعل

**

للسنانير

وللجمال والحمير

أندية وجماعات

تكلّمث .. فضج بالسُخام وجه هذه المدينة

العليلة

فإن للقصيد أن يمد ساقه الخجولة

من قبل أن يغادر

إلى منافى التيه والشتات

**

كُسِرَتْ زجاجة بندورا

فاندفعت الضفادع معلقةً على شظايا رأس التين

تتقافز إلى متحف الفنون الجميلة

حيث يذبح تتالوس أطفال الشوارع

لا الماء يغيض ولا الأغصان ترتفع

ثمة يفتح النقاد معلمات ما بعد الحداثة ،

ويتجرعون

حيث الكواعب بصرن حيزونات قبل أن

يرتد إليك طرفك

وحيث..

تُسَمَلُ عيون طروادة .. في تراثيل السحر

وتتناكل أنوف قرطاجة في الظهيرة

وتدفن بغداد في القبر الممتد من المحيط إلى

الخليج

حيث

الحليب مصلوب على أسوار الرياح

والأشجار محشورة بين أسنان أبي حامد ولثاه

**

من خلف سياج الليل المُعْوَج

تنقذُ وتتكورُ في عيني كف لا أعرف صاحبها

شبحٌ مستورٌ عريان أعرج

يمشي للخلف ، وغابته

تأبّد الخوف على أنفاسٍ تتحشرج

يمضي في مسح الأمخاخ استدراجا

للألباب إلى فيخ متبوع بفخاخ الذات، وما من

أحدٍ لا يُستدرج

... ..

قيل : فمن هذا الممسك بتلابيب الكون المُرتج

قلت: هو الشعرُ الضدّيُّ الأهوج

أطفأ أنجمه

وأتى بدبال الإلغاء وأسرج

ثم استأجر قافلة في صحراء اللغة اللخناء

أمطرها بعناجيج تحمحم

لكن

ليست تلجم للركبان الفرحين

أو للباكين على طللٍ تُسرج

**

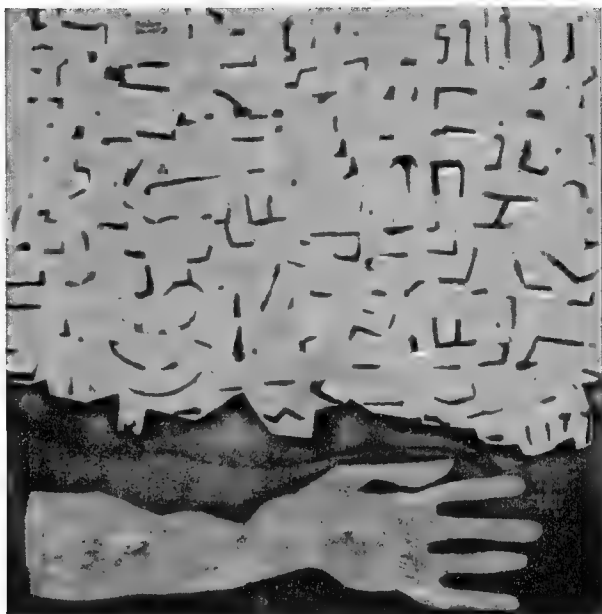
قالت الإسكندرية

نحن في الكهف لبثنا ألف عام

وأفقنا - لحظة - في حلمنا

ثم عدنا للمنام

فلماذا .. قلب الأجانب منا يا تُري هذا الغلام !؟



على إيقاع ضحكته .. يَمْشِي "إلى محمود درويش في ذكرى رحيله"

سامح محبوب^(*)

والمنافى والحدودُ
من يومها والاسم بَوْصلة المسافر
والمقامر ..
والمغامر والطريدُ
من يومها والاسم باق لا يعود
من يومها
وأنا أُحطُّ من السرابِ
على السرابِ
أتعبت موتك فى الحضور
وفى الغيابِ
يا أرض يا أمطار .. يا أحجارُ
يا أشجار .. يا ..
هل جاءكم نبأ الفتى المنسَّى
فى رَحْل النبوءة والقصيدُ
يمشى على إيقاع ضحكته
ويسبق ظلَّ طالعه العنيدُ
لفضاء جبهته انفساخَ مَجَرَّةٍ
ولطلة العَيْنَيْن يَنْفَتِحُ الوجودُ
هو حاملُ المفتاح والأبواب تَعْرِفُ
دَقَّة الأيدي القريبةِ

أتعبت موتك فى الحضور
وفى الغياب
يا مُوغلا فى وقته
يا خارجا من سربه
الريحُ
والغيومُ على المشارفِ
والقصيدة لا تحب العابرين
لا وقت فى الأوراق
حين تغافل الساعاتُ
مشكاة الحنين
من جَرَّب الأسفار فوق مصيره
لم تحن قامته الوعود
ولا يغيبه التراب
أتعبت موتك فى الحضور
وفى الغياب
(كن أنت يا محمود قالتها
وغابت فى الممر اللولبى)
كن أنت يا محمود .. كن
من يومها والاسم ثاوٍ
فى مناقير المخافر

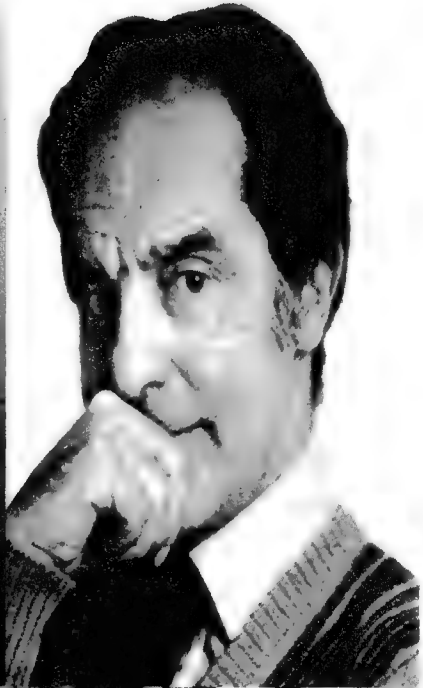
(*) شاعر مصرى.

هو في الجليل سحابة بيضاء تمطر
حين تبسم الحبيبة
هو دمة الأعتاب روعها العناق
على العناق
هو صوته المجهول من أرواحنا
هو نفخة الميلاد في روع التراب
كم يا ترى سيمر كي تتخلق الأسطورة
الغضراء في قاع الغراب
كم يا ترى سيمر
كي تلذ السماء قصيدة
في الظل تنتظر الحراب
أتعبت موتك في الحضور
وفي الغياب
أمسافر يا سيدي!!
ولمن سترك حزنك المزروع
في الطرقات والألواح
قيثارك المخبئ فوق
مدينة الدهر العجوز

صمت الثريات العجاف
معنى تعثر في الوصول إلى الجراح
أمسافر يا سيدي!!
ولأي ناحية ستذهب يا غريب
والنفط حاصر ما تبقى من نشيدك في العراء
والقاعدون على المنابر لا يحبون الغناء
والناس بين مطاطي
ومطاطي للرأس يلحق في الحذاء
خبز الكلام على المشائق يا صديقي
فاختر لنفسك
فرصة الرقص الأخيرة في الهواء
يا موعلا في وقته
يا خارجا من سربه
كم حاجز سيمر صوتك بينه
كم قاتل سيمر غمرك دونه
والسيف أصدق في الكتابة والرقاب
أتعبت موتك في الحضور وفي الغياب.

قصة

إميليو كاليفورنيا
أحمد زكريا
عليك السلام
محمد بن عبد الله



ثلاث قصص لإيتالو كالفينو

ت. شيرين النوساني^(٢)

مقدمة

ولد الأديب الإيطالي (إيتالو كالفينو) في سانتاجو في لاس فيجاس، عام ١٩٢٣، من أب وأم إيطاليين، وقد أمضى كل حياته في إيطاليا، وبدأ نشاطه في مجال الأدب وهو في مقتبل عمره بعد إتمام دراسته وتخرجه في الآداب، وكانت أول أعماله رواية في عام ١٩٤٧ بعنوان: (TI sentiero dei nidi di ragno)، وتلتها أعمال أخرى عديدة ما بين مقالات وكتابات على صفحات المجلات والدوريات وروايات في عام ١٩٤٩، مثل: (Ultimo viene il)، وفي عام ١٩٥٢ (TI visconte dimezzato)، وفي عام ١٩٥٧ (TI Barone rampante)، وفي عام ١٩٥٩ (TI covaliere inesistente). ومنذ عام ١٩٥٨ بدأ في كتابة مجموعة من حكايات الخيال العلمي التي تميز بها، وأعمال أخرى كثيرة ومتعددة، وتسم كتابات "كالفينو" وأعماله بذوق ابتكاري، وتظهر فيها خصوصية خيال الأديب. وتتميز حواديته بالثراء الواضح في المعاني التي تتعلق بالحالة الإنسانية والتاريخية. وتكمن أهمية ترجمة القصص والحواديت في الدور التي تلعبه في قضية التربية وفرس مفاهيم الأخلاق لدى الصغار.

وقد حاولت أن أنقل هذه الحواديت في أسلوب مقابل "Corrispondente" في اللغة العربية، ويتناسب وقدرات الصغار اللغوية، مع محاولة استغلال السياق في تضمين بعض الكلمات أو التعبيرات اللغوية الفصحى عالية المستوى لإثراء لغتهم العربية، مثل استخدام كلمة (حلق) و(قرط) في سياق واحد، أو (تمتطي صهوة مهرة بيضاء) في سياق التأهب للرحيل.

وحيث إن الحواديت تتردد فيها عادة أغان تتميز بالطابع العامي، فقد حاولت قدر المستطاع أن أنقلها في كلام منظوم أو منغم، يوحى بإبهاءات الأصل الإيطالي، ويعبر عن دلالاته في أسلوب عامي وبسيط يسهل ترديده على ألسنة الصغار.

(٢) أستاذة جامعية مصرية.

السيف الأول والمكنسة الأخيرة

كان هناك في يوم من الأيام تاجران يعيشان في مواجهة البعض. وكان أحدهما له سبعة أولاد والآخر سبع بنات. وكان أبو السبع أولاد كلما فتح باب شرفته كل صباح يحىي أبا السبع بنات: صباح الخير يا "أبو المكناس السبع"، فكان التاجر يغم وينزوي في كل مرة في بيته، وينخرط في البكاء من الغيظ. وكانت زوجته تشفق عليه حين تراه في هذا الحال وتسأله في كل مرة ماذا به، ولكنه كان يلزم الصمت ويواصل البكاء.

وكانت صغرى بناته في السابعة عشرة من عمرها وتتمتع بقدر هائل من الجمال، وكان أبوها لا يرى الدنيا إلا بعينيهما. وذات يوم قالت له: إن كنت تعبني حقاً يا أبى فأفنى لى بسبب همك.

فقال أبوها: يا بنيتى، التاجر الذى يسكن فى مواجهتنا يعينى كل صباح بهذه التحية: صباح الخير يا "أبو المكناس السبع"، وإبقى هناك كل صباح ولا أعرف كيف أرد عليه.

فقالت الابنة: أهذا كل ما فى الأمر يا أبى العزيز؟ أصغ إلى: عندما يردد عليك هذه التحية، قل له: "صباح النور يا أبو السيوف السبع"، لنتراهن: لنأخذ مكنسى الأخيرة وسيفك الأول ولنر من منهما يحضر لنا أولاً صولجان ملك فرنسا وتاجه. فإذا نجحت ابنتى فى إحضارهما أولاً تعطينى كل تجارتك، وإذا نجح ابنك أعطيك كل تجارتي، قل له هذا، فإذا وافق فاكذب معه عقداً فى الحال ودعه يوقع عليه.

ظل الأب يستمع إلى ابنته فاغر الفم. وعندما انتهت من كلامها قال لها: ماذا تقولين يا ابنتى؟ أتريدين أن أخسر تجارتى؟ - لا تخفى يا أبى واتركنى أنصرف، اهتم أنت فقط بمسألة الرهان، أما الباقى فاتركه لى.

لم تغض للتاجر عين طول الليل، وانتظر بفارغ الصبر طلوع النهار. وأطل من الشرفة قبل موعده وشرقة جاره لاتزال مغلقة، وفجأة انفتح الباب وظهر أبو الأولاد السبعة، وألقى فى وجهه التحية المعتادة: "صباح الخير يا أبو المكناس السبع"، فرد عليه من فوره: صباح الخير يا "أبو السيوف السبعة"، لنتراهن أنا بمكنسى الأخيرة وأنت بسيفك الأول، ولنعط كلا منهما حصاناً وكيس نقود، ونرى من منهما يستطيع أن يعمل إلينا تاج وصولجان ملك فرنسا. ولنتراهن بكل تجارتنا، فإذا كسبت ابنتى أستولى على كل تجارتك، وإذا كسب ابنك نل كل تجارتي.

فنظر إليه التاجر الآخر قليلاً، ثم انفجر فى الضحك وأشار بإشارة يعنى بها أنه جن.

- فقال له أبو البنات السبع: إذن أنت خائف؟ أنت لا تثق فى نفسك؟

فقال الآخر وقد شعر بأنه قد جُرحت مشاعره: أنا موافق، ولنوقع العقد حالاً، وليرحلا.

وذهب من فوره وحكى كل شيء إلى ابنه الأكبر، فملاً السرور قلبه عندما عرف أنه سيقوم بالرحلة مع هذه الفتاة الجميلة، ولكن عندما رآها ساعة الرحيل وهى ترتدى ملابس الرجال وتمتطى صهوة مهرة بيضاء، أدرك أن المسألة لا تحتمل العيب، وفى الواقع وبعد أن وقع الأبوان العقد، بدأت الرحلة، فانطلقت المهرة بسرعة كبيرة، وتعثر الحصان القوى المتين فى اللحاق بها.

كان الطريق إلى فرنسا يقتضى اختراق غابة كثيفة مظلمة ليس بها طرق أو مسالك. فانطلقت المهرة فى الجرى فيها كأنها تجرى فى بيتها، فتدور على يمين شجرة بلوط، وتلف على يسار شجرة صنوبر، وتقفز من فوق أكمة عليق، وكانت لا تعدم وسيلة دائماً فى التقدم إلى الأمام.

أما ابن التاجر فكان يتخبط فى التقدم بحصانه الضخم، فيصطدم أحياناً بذقنه فى غصن شجرة منخفضة ويقع من فوق السرج، وأحياناً أخرى تنزلق أقدام الحصان فى وحل مغطى بالأوراق الجافة فيقع الحصان على بطنه، أحياناً يتعثران فى

النباتات الشائكة ولا يستطيعان التخلص منها. وبينما هما كذلك كانت الفتاة قد اخترقت الغابة وانطلقت في العدو بعيداً عنهما.

كان الطريق إلى فرنسا يقتضي اجتياز جبل مليء بالمنحدرات والوهاد، وكانت البنت قد وصلت إلى سفحه عندما سمعت عدو حصان ابن التاجر القوي وهو يكاد يلحق بها، فأقبلت المهرة على المرتفع بصبرها، وأخذت تلف وتقفز كأنها في بيتها وسط الجبارة الضخمة وتجد دائماً طريقها إلى الممر ومنه انطلقت في الجري فوق المروج. أما الشاب فكان يدفع حصانه للصعود دفعا فيجذبه من اللجام بشدة، وبعد ثلاث خطوات كانت تتساقط صخور الجبل فيعود من حيث بدأ، حتى أصابه بالعرج.

كانت الفتاة تعذب بحصانها بعيداً نحو فرنسا، ولكن الوصول إلى فرنسا كان يقتضي منها عبور البحر. وكانت المهرة تعرف مسالك العبور كأنها في بيتها، فألقت بنفسها في الماء وانطلقت في الجري كأنها تجري على طريق مرصوف. وعندما وصلت الفتاة إلى الضفة الأخرى التفتت إلى الوراء فرأت الشاب قادماً على حصانه الضخم وهو ينغزه بالمهماز في الماء ليتعقبها، ولكنه لم يكن يعرف مسالك العبور، وما إن دخل الماء حتى جرفه التيار هو وحصانه.

ووصلت الفتاة إلى باريس، وارتدت ملابس الرجال، وقدمت نفسها لأحد التجار فألحقها بالعمل صبياً له. وكان التاجر يمد القصر بالزاد، ورأى أن هذا الشاب حسن المظهر، فكلفه بتوصيل الزاد إلى القصر. فلما رآه الملك قال: من تكون؟ إنك تبدو أجنبيّاً. كيف جئت إلى هنا؟

فرد الصبي: يا مولاي.. اسمي تمبرينو، وكنت أعمل طاهياً لملك نابولي. ولكن سلسلة من المصائب ألقت بي إلى هنا. قال الملك: وإن وجدت لك وظيفة طاه في قصر ملك فرنسا، فهل تشغلها؟

- لتسمع لك السماء يا مولاي.

- حسناً، سأفهم مع سيدك.

وفي الواقع تنازل التاجر عن مضى عن صبيه للملك، فعينه الملك طاهياً، ولكن كلما نظر إليه تسرب إلى نفسه الشك، حتى كاشف أمه ذات يوم وقال لها:

- هناك شيء يا أماه في هذا التمبرينو لا أجده مقتنعاً. يداه ناعمتان وخصره نحيل، ويعزف ويغني ويقرأ ويكتب.

تمبرينو هو المرأة التي يقتلني هواها.

فقالت الأم: هل جنت يا بني؟

- أقول لك إنه امرأة. فماذا أفعل لأتأكد من هذا؟

قالت الملكة الأم: الطريقة موجودة. اذهب للصيد معه، فإذا طارد السمان فقط فإنه يكون امرأة لا تفكر إلا في الشواء، وإذا طارد الحسون فإنه يكون رجلاً لا يهتم إلا بالصيد.

وهكذا أعطى الملك بندقيته إلى تمبرينو وأصطحبه للصيد معه. وكان تمبرينو يركب مهرته التي كان يحرس دائماً على أن يصحبها معه. وراح الملك يطلق النار على طيور السمان ليخذه، ولكن المهرة كلما ظهر طائر السمان كانت تشيح عنه، وأدرك تمبرينو أنها لا تريد أن يصيد السمان، فقال للملك: اغفر لي جرأتني يا مولاي، ولكن هل من المهارة التصوير على السمان؟ لقد حصلت على ما تريده من الشواء، فصوب بندقيتك أيضاً على الحسون فهو أصعب.

وعندما عاد الملك إلى البيت قال لأمه: نعم، كان يطلق النار على الحسون لا على السمان، ولكني لست مقتنعاً؛ فيداه ناعمتان وخصره نحيل، ويعزف ويغني ويقرأ ويكتب.

فقالت الملكة: حاول مرة أخرى يا بني، اصحبه إلى البستان لجمع الخس، فإذا جمعه من أعلاه فهو امرأة، لأننا نحن

النساء نمتع بالصبر، أما إذا اقتلعه من جذوره فهو رجل.

وذهب الملك إلى البستان مع تمبرينو، وأخذ ينزع الخس من أعلاه، وهم الطاهي بأن يفعل مثله ولكن المهرة التي تبعته أخذت تقضم وتقتلع الخس من جذوره، فأدرك تمبرينو أنه يجب أن يفعل مثله. وسريعا جمع سلة من الخس اقتلعه كله من جذوره بطين الأرض.

وصحب الملك الطاهي إلى أحواض الورد، وقال له: انظر، ما أجمل هذا الورد ياتمبرينو، فأشارت له المهرة ببوزها إلى حوض آخر.

فقال تمبرينو: الورد يدمى بشوكه، التقط القرنفل والياسمين ودعك من الورد.

أصاب الملك اليأس ولكنه لم يستسلم، وردد على مسامح أمه: يذاه ناعمتان وخصره نحيل، ويعزف ويغنى ويقرأ ويكتب، تمبرينو هو المرأة التي يقتلني هواها.

- ما دمتا وصلنا إلى هذا الحد فليس أمامك يا بني إلا أن تصحبه معك للاستحمام. وهكذا قال الملك لتمبرينو: هيا معي لنذهب للاستحمام في النهر.

وعندما بلغا النهر قال تمبرينو: اخلع ملابسك أنت أولا يا صاحب الجلالة، فخلع الملك ملابسه ونزل إلى الماء. وقال لتمبرينو: تعال أنت أيضا. وهنا تعالي صوت صهيل حصان وظهرت المهرة وهي تعدو بجنون والزيد يغطي فمها، فقال تمبرينو: مهرتي! انتظر يا مولاي، فيجب أن ألحق بمهرتي الجامحة! ولاذ بالفرار.

ووصل إلى القصر الملكي وقال للملكة الأم: مولاتي.. مولاتي، مولاي الملك خلع ملابسه ونزل في النهر. وجاء حراس لا يعرفونه ويريدون القبض عليه، وقد أرسلني لأحضر له صولجانه وتاجه ليتعرفوا عليه.

فأخذت الملكة الصولجان والتاج وناولتهما لتمبرينو.. وما إن وصل التاج والصولجان إلى يد تمبرينو حتى امتطى صهوة مهرته وانطلق وهو يغنى:

- "رحت ورجعت يا نور العين

جبت الصولجان والتاج الاتنين"

وعبر النهر واجتاز الجبل واخترق الغابة، وعاد إلى البيت، وكسب أبوها الرهان.

- ٢ -

طواف في الدنيا

يحكى أن أما أرملة كان عندها بنتان وولد اسمه بيبي. وكان بيبي لا يعرف كيف يكسب لقمة العيش، أما الأم والبنتان فكان يشتغلن بالغزل، فقال بيبي لأمه:

- أتعرفين ماذا أقول لك؟ أريد أن أستاذك وأذهب لأطوف الدنيا.

وذهب، فوصل إلى عزب فسأل أهلها: أتريدون أجيرا؟ وجاءه الرد:

- عليه، يا كلاب عليه.

فنبحت عليه الكلاب.

فانصرف بيبي، وقبل أن توشك الدنيا على الإظلام وجد عزبة أخرى فقال:

- حيا الله ماري.

- حياها الله! ماذا تريد؟

- أسأل إن كنتم تحتاجون إلى أجير؟

فردوا عليه: ربما. اجلس، اجلس، فراعى الثيران ينوى الرحيل، انتظر.. سأذهب لأسأل صاحب العزبة.

وصعد أحدهم ليسأل صاحب العزبة، فقال له: طيب.. قدموا له الطعام، وسوف نرى عندما أنزل.

وجاءوه بفخيز وبطبق من جبن الركوتا، وبينما كان صاحب العزبة يهبط تقدم منه راعى الثيران فسأله: هل تنوى الرحيل؟

فاجاب الراعى: نعم يا سيدى. فقال صاحب العزبة لبيبي: تسلم الثيران غدا، ولكن اسمع يا بني، إذا أردت أن تبقى هنا فليس لك إلا الأكل ولا شيء غيره.

فقال بيبي: موافق، وليفعل الله ما يشاء.

وقضى ليلته، ثم أخذ الخبز وشيئا من غموس وخرج بالثيران. وكان يقضى النهار كله مع الثيران، ثم يعود إلى البيت فى

المساء، ولكن عندما اقترب عيد الكرنفال أصبح بيبي يعود إلى البيت ماذا بوزه. فيقول له ناظر العزبة: يا بيبي!

- نعم!

- ماذا بك؟

- لا شيء.

وفى الصباح خرج بالثيران وبوزه ممدود أمامه، فقابله صاحب العزبة وقال:

- بيبي!

- نعم!

- ماذا بك؟

- لا شيء.

- لا شيء يا بيبي؟ لماذا لا تخبرنى؟

- وبماذا أفبرك؟ عيد الكرنفال قادم، وأنت لا تريد أن تعطينى نقودا لأحتفل بالعيد مع أمى وأختى.

- كلا! تكلم معى فى كل شيء إلا النقود. إذا أردت الخبز فخذ منه ما تشاء، أما النقود فلا.

- وإذا كان يجب أن أشتري بعضا من اللحم، فماذا أفعل؟

- قلت لك الشروط من البداية. ليس عندى إجابة لك.

كان الوقت نهارا، وكان بيبي قد خرج بثيرانه، فجلس حزينا مكتنبا، وفجأة سمع صوتا يناديه: بيبي!

فالتفت فى جميع الاتجاهات ولكنه لم ير أحدا، فقال لنفسه: إن القلق الذى تملكنى هو ما يجعلنى أسمع هذا الصوت.

ولكنه عاد فسمع مرة أخرى: بيبي! بيبي!

- من الذى ينادينى؟

فتوجه إليه نور وقال: أنا.

- كيف هذا؟ أنت تتكلم؟

- نعم، أنا أتكلم. ماذا بك يجعلك تمد بوزك بهذا الشكل؟

- ماذا بى؟ عيد الكرنفال قادم وصاحب العزبة لا يعطينى شيئا.

- اسمع ما يجب أن تقول له يا بيبي، عندما تعود فى المساء، قل له: "ألا تعطينى شيئا حتى الثور العجوز؟" فصاحب العزبة لا

يطيق أن يرانى لأنى لا أحب العمل وسوف يهدىنى لك. هل فهمت؟

وعاد بيبي فى المساء ماذا بوزه سبعة أمتار أمامه. فقال له صاحب العزبة: ماذا بك يا بيبي، ألا زلت تمد بوزك؟

- أريد أن أقول لك شيئا. ألا تعطينى الثور العجوز، إن سنه أكبر من سن البومة؟

فقال له صاحب العربة: خذه، وسأهديك أيضا قطعة من العجل لتخلصني منه.
وما إن طلع النهار في اليوم التالي حتى أخذ بيبي الثور، وتناول خرجا وثمانية أرغفة ووضع على رأسه "باريه"، واتجه إلى
البلدة. وفي السهل وصل حارسان على جواديهما يصریان ويصيحان: الثور! الثور! ثور هائج قادم.. سوف يسحقك.
فقال الثور العجوز بهدوء: قل لهما يا بيبي: "إذا أمسكتك فهل تعطيناه لي؟"
فأعاد عليهما بيبي ما قاله له الثور. فقالا: يا ليت! لكن لن تقدر فهو يستطيع أن يسحقك ويسحق ثورك.
فقال الثور: إبق خلفي ولا تخف يا بيبي. ووصل الثور ومنخاره مفتوحا، ووقف بيوزه في بوز الثور العجوز وبدأ يتناطحان،
وكان الثور العجوز شديد البأس فخر الثور الآخر متهاكما بعد قليل.
قال الثور العجوز: خذه يا بيبي واربط قرنيه في قرني. فربط بيبي الثور وحيا الحارسين وواصل سيره.
ومر ببلدة في طريقه فسمع إعلانا يقول:
"كل من يجد في نفسه الرغبة في العمل فيحرق فداننا من الأرض في يوم واحد، يتزوج ابنة الملك، فإذا كان متزوجا فله
كيسان من النقود الذهب، أما إذا فشل في إنجاز العمل فتقطع رقبته".
فحمل بيبي الثورين إلى اصطبل وذهب في الصباح لمقابلة الملك، فمنعه الحراس من الدخول لحالته الرثة، ولكن الملك أطل
بنفسه وأمرهم أن يدخلوه، فصعد بيبي وقال: الأمر والطاعة لك يا صاحب الجلالة.
- ماذا تريد؟
- سمعت الإعلان، وأنا عندى ثوران.. وأريد أن أرى إن كنت قادرا على حرث الفدان.
- هل سمعت الإعلان كله؟
- نعم سمعته، فإذا لم أستطع حرثه فستطير رقبتي، ولكن أوامر لي يا مولاي بمحراث وبيع بعض التبن لأني عابر سبيل وليس
معى شيء. قال الملك: احمِلْ ثوريك إلى الاصطبل وارعهما.
فذهب وأحضر الثورين ووضعهما في الاصطبل. فقال له الثور العجوز: اطلب لي نصف حزمة تبن وللثور حزمة كاملة. وفي
الصباح أخذ بيبي المبحرث وأربح حزم تبن والنصرف.
وطلب أن يدلوّه على الأرض، ووضع النير على الثورين وبدأ في الحرث.
وكان المستشارون ينظرون من الشرفة المقابلة، فقالوا للملك: ماذا تنتظر يا صاحب الجلالة؟ ألا ترى أنه يوشك على الانتهاء
من الحرث؟ أتريد أن تزوج ابنتك من هذا الجلف؟
فقال الملك: بماذا تشيرون عليّ؟
- أرسل له في الظهر دجاجة بالفرن وكرفسا طريا وزجاجة من النبيذ المُخْتَر.
فأرسلوا خادمة لتحمل الأكل لبيبي: تعال كل قبل أن يبرد الطعام! وكان لم يبق أمامه من الحرث سوى مثلث صغير في حجم
قُلنسوة القسيس، فذهب ليأكل وأعطى الثور العجوز نصف حزمة من التبن وأعطى حزمة كاملة للثور، وأخذ هو يأكل الدجاجة
قطعة قطعة ويشرب النبيذ حتى شربه كله، وأتى على الدجاجة عن آخرها، ثم ارتمى ونام. أكل الثور العجوز تبنه وانتظر أن
ينتهى الثور الآخر من تبنه، وفي هذا الوقت ترك بيبي ينام، وعندما انتهى الثور من التهام التبن بدأ يهز بيبي برجله.
فصاح بيبي في نومه: أه.. أه..
قال الثور العجوز: انفض وإلا طارت رقبتك.
فنبض بيبي وغسل وجهه ووضع الثورين في النير وانتهى من حرث قطعة الأرض الصغيرة المتبقية وهو نائم أكثر منه يقظا،
ثم راح يعيد على حرثه ليتقنه.
فقال المستشارون من الشرفة: يا للكارثة! المخدر قليل!

كان يببى يعمل بكل جهده، وفي الساعة العاشرة مساء انتهى من عمله، وعاد إلى القصر وأعطى التبن للثورين وصعد إلى الملك وقال:

- باركنى يا أبى.

- حقا.. هل انتهيت من العمل؟ ماذا تريد.. كيسين من الذهب؟

- إننى أعزب يا صاحب الجلالة، فماذا أفعل بالذهب؟ أنا أريد زوجة لى.

فأخذوه ونظفوه من قمة رأسه إلى أخمص قدميه، وألبسوه ملابس الأمراء، حتى الساعة وضعوها فى يده، وتزوج ابنة الملك. قال له الثور العجوز: الآن وقد تزوجت، قم وإذيعنى، وضع كل عظامى فى قفة واغرسها واحدة واحدة فى الأرض التى حرثتها. ولا تترك إلا رجلا واحدة ضعفا فى مرتبة سريرك، وقل للظاهى أن يطبخ لحمى كما يشاء: كأنها لحم أرانب أو أرانب برية أو دجاج أو ديك رومى أو غروف أو حتى لحم سمك.

وذبح ببى الثور العجوز، كان الملك لا يريد ذبحه لأنه تعلق به، ولكن ببى قال له: لا يا أبى، ذبحه يوفر لك شراء اللحم لوليمة الزواج. وأمر الظاهى أن يطهو لحم الثور كأنه لحم جميع أنواع الحيوانات، وأعدت وليمة كبيرة، بدءوا فى إحضار الأطباق وأكل الجميع مسرورين: هذا لحم أرنب برى.. وهذا لحم أرنب.. هذا لحم طرى.. وهذا لحم شهى!

وفى المساء وبعد أن نامت العروس، دس ببى رجل الثور فى مرتبة السرير وحمل قفة العظم على أحد كتفيه وذهب ليغرسها فى الأرض بكل نظام، ثم عاد إلى فراشه دون أن تلاحظ زوجته شيئا: ربى، ما أجمل ما حلمت به، حلمت بأن كثيرا من الكرز وكثيرا من التفاح يتدلى على فمى، وكثيرا من الورد والياسمين حولى، أراه أمام عيني حتى الآن. ومدت يدها وتناولت تفاحة.

- هذا ليس حلما.. ليس حلما.. إنها تفاحة حقيقية.

فقال لها زوجها: ليس حلما.. ليس حلما.. فما أكله هو كرز حقيقى. ومد يده وتناول كرزاً.

وجاء الملك لينتقهما بالصباحية، فوجد الصجرة مملوءة بزهور وفاكهة فى غير موسمها، فأخذ يأكل منها هو الآخر. وأطل المستشارون من الشرفة فوقعت أعينهم على الأرض التى حرثها ببى، كانت مليئة بأشجار كثيفة من كل نوع، فاستدعوا الملك وقالوا: انظر يا صاحب الجلالة، أليست أشجارا تلك التى هناك فى الأرض التى حرثها ببى؟ فصدق الملك ببعينه وقال: نعم، نعم، إنها ليست سرابا، لنذهب هناك ولنرى. وركبوا العربية، فلما وصلوا إلى الأرض رأوا أشجار برتقال وليمون وبرقوق وكرز، وجميعها محملة بالثمار، فقطف الملك بعض الفاكهة وعاد مسرورا إلى قصره.

ويجب أن نعرف أن الملك كان له بنتان أخريان متزوجتان من ابنى أمراء. فبدأت هاتان البنتان تسألن أختيهما: هل زوجك هو من يقوم بعمل كل هذا؟

فأجابت: وما علمى به؟

- بله! أسأله عن سر ما يفعل.

- حاضر، سأسأله الليلة.

- شاطرة، وفى المساء أخبرينا حالا.

وفى المساء أخذت الزوجة فى توجيه الأسئلة لزوجها على الفراش، واضطر هو إلى مكاشفتها بكل شىء حتى تتركه لينام. وفى اليوم التالى أخبرت أختيهما، وأختاهما أخبرتا زوجيهما، وبينما كان الجميع يجلسون حول الملك قال صهرها:

- لنتراهن يا صهرنا ببى.

- على ماذا؟

على أننا نقول لك كيف عملت كل هذه الأشياء.

- لننظرهن.

- نراهنك على كل ما تملك أنت مقابل ما نملك نحن.

وذهبوا إلى موثق العقود وكتبوا العقد.

وقال له صهره كل شيء، وفكر بيبي الذي كان يثق في زوجه: من قال لهما؟ أتكون الشمس؟

وأعطاهما كل ما يملك وعاد فقيرا معدما كما كان. فارتدى ملابس الأجلاف، وحمل على كتفيه مخلدة وخرج إلى بلاد الله،

فوجد كوخا، فطرق بابه.

- من؟

- إنه أنا يا أبتى الناسك.

- وماذا تريد؟

- هل تستطيع أن تقول لي أين تشرق الشمس؟

- هيه! نم هنا يا بني الليلة، وفي الصباح أرسلك إلى ناسك آخر أكبر مني سنا.

وفي الفجر أعطاه الناسك رغيفا من الخبز فحياه بيبي، ومشى ومشى حتى وصل إلى كوخ آخر كان به ناسك له لحية بيضاء

تصل إلى ركبتيه.

- باركك الرب يا أبتى الجليل.

- ماذا تريد، ماذا تريد؟

- هل تستطيع أن تخبرني أين تشرق الشمس؟

- هيه! امش يا بني حتى تجد ناسكا يكبرني في السن.

فاستأنه بيبي ومشى حتى وجد كوخا آخر، فقبل يد الناسك وقال له: باركك الرب أيها الأب الكبير.

- ماذا تريد؟

- هل تستطيع أن تقول لي أين تشرق الشمس؟

- ماذا تقول يا بني! هيه.. ولكن ربما تستطيع أن تصل إليها. اصغ إلى.. خذ هذا الدبوس وامش حتى تسمع زئير أسد فصيح

به: يا أخي الأسد، أخوك الناسك أرسلني لأبلغك بحياته، ويرسل لك دبوسا تخرج به الشوكة من رجلك، ويطلب منك لترد له التحية

أن أكلم الشمس.

قال بيبي هذا وأخرج الشوكة من رجل الأسد، وتوجه إليه: والآن دعني أكلم الشمس. فصعبه الأسد إلى مكان فيه بحر كبير

ماؤه أسود اللون.

- الشمس تطلع من هنا، ولكن قبل أن تطلع يطلع ثعبان من البحر، فقل له: يا أخي الثعبان، الأخ الأسد أرسلني لأبعث لك

بتهيئته، ويطلب منك لترد تحيته أن أكلم الشمس.

وانصرف الأسد، ورأى بيبي الماء يموج وأطل الثعبان، فقال له بيبي كلمات الأسد كلمة كلمة، فقال له الثعبان: أسرع واقفز في

الماء ثم اختبئ تحت جناحي ولا أحرقك أشعة الشمس.

واختبأ بيبي تحت أحد جناحي الثعبان، وطلعت الشمس فقال له الثعبان:

- اذهب يا بيبي وقل للشمس ما تريد قبل أن تنصرف.

فقال بيبي: أيتها الشمس الخائنة، أنت فقط التي كان في وسعك أن تضدعيني، وما كان يجب أن تفعلني يا خائنة!

فقاتل له الشمس: أنا؟ لست أنا من يخونك. أعترف من؟ إنها زوجتك التي أطلعتها على سر.

قال بيبي: تقبلي أسفى إذن أيتها الشمس، ولكن هناك معروفا: يا شمسي العزيزة - لا يستطيع أحد أن يقدمه لي إلا أنت. إذا

غبت في الساعة الثانية عشرة والنصف يمكنني أن أسترد ممتلكاتي.

- اذهب فهذا المعروف أقدمه لك بكل سرور.

فشكر بيبي الجميع، واستأذن في الانصراف، وعاد إلى البيت، فأعدت له زوجته الحساء، واستراح قليلا ثم جلس في الهواء المنعش، فمر به صهرها ابنا الأُميرين.

فقال لهما: يا صهرَيّ لتتراهن مرة أخرى.

- على ماذا نتراهن؟ ليس لديك شيء نتراهن عليه.

- أنا أراهن على رأسي وأنتما على أملكاي.

- حسن، أنت برأسك ونحن بأملكك وأملكنا أيضا. ولكن ما هو الرهان؟

فقال بيبي: متى تغيب الشمس؟

قال الصهران فيما بينهما: عال، لقد أصابه الجنون، ولم يعد يعرف حتى متى تغيب الشمس. ثم قال له: كيف لا تعرف؟

الشمس تغيب الساعة التاسعة والنصف.

- وأنا أقول إنها تغيب الساعة الثانية عشرة والنصف.

ودهبوا ليبرموا العقد وبقوا ينظرون إلى الشمس، وفي التاسعة والنصف أوشكت الشمس على أن تغيب، فقال لها بيبي: أيتها الشمس، أهذه كلمتك لي؟

فتذكرت الشمس كلمتها وبدا من أن تغيب في موعدها أطلت، حتى الساعة الثانية عشرة والنصف.

فقال بيبي: ألم أقل لكما؟

فأيد صهرها كلامه: عندك حق، وأعطوه أملكه في الحال وعليها أملكهما.

فقال بيبي: حسنا، ولكن أريد أن نعرفا طيبة قلب الجلف (وكانا يناديه دائما بالجلف) فأخذ ممتلكاتهما وردهما إليهما: خذا، فأنا لا أريد أملك الآخرين، أريد أملكاي فقط.

وعاد بيبي إلى حياته السابقة مع زوجته، وعانقه الملك وخلج تاجه ووضع على رأسه. ومعلوم أن صهره كانا يموتان من الغيظ ولكنهما ظلما غيظهما. وفي اليوم التالي أقيمت مأدبة فاخرة حضرها جميع الأهل والأقارب واستمتعوا بالطعام، طبق

يروح وطبق يجيء، وفي النهاية تناولوا القهوة والجيلاتي والكاساتا.

وهكذا أصبح بيبي ملكا متوجا بعد أن كان فقيرا معدما.

- ٣ -

الماء في السلة

في يوم من الأيام تزوجت أم أرمل من أب أرمل. وكان لكل منهما ابنة. وكانت الأم تحب ابنتها ولا تحب ابنة زوجها. فكانت ترسل ابنتها لتحضّر الماء في إناء وابنة زوجها لتحضره في سلة، فكان الماء يتسرب من السلة، فتضرب زوجة الأب البنت المسكينّة كل يوم.

وذات مرة ذهبت البنت لتحضر الماء كعادتها، فجرف التيار السلة. فأخذت تجرى وتسال كل من يقابلها: هل رأيت سلتى تمر من أمامك في الماء؟ فيردون عليها جميعا: امشي على طول وستجدينها.

ومشت على طول فلقيت امرأة عجوزا تجلس على حجر وسط الماء وتتخلص من البراغيث، فسألته: هل رأيت سلتى؟ فقالت العجوز: تعالي إلي، أنا وجدت سلتك - ولكن اعملي لي معروفا وانظري ماذا يقرصني تحت كتفيّ، ماذا ترين تحتهم؟

أخذت البنت تُخلصها من البراغيث بكل جهدها، ولكن لكي لا تجرح مشاعر العجوز قالت: أرى حبات من اللؤلؤ والماس. فأجابت العجوز: وأنت تستحقين اللؤلؤ والماس.

وبعد أن خلصت العجوز من كل البراغيث، قالت لها: تعالي معي. وصحبته إلى بيتها. وكان البيت كوما من الزبالة. وقالت لها اعلمي معروفا وأعدى لي السرير. ماذا ترين في سريرى؟ كان السرير يمشى وحده من كثرة الحشرات، ولكن البنت لكي لا تقسو عليها قالت: وردًا وياسمينًا.

وأنت تستحقين وردًا وياسمينًا. اعلمي لي معروفاً آخر واكنسى بيتي. ماذا ترين فيما تكتسين؟ قالت البنت: ياقوتًا ومرجانًا.

وأنت تستحقين ياقوتًا ومرجانًا.

ثم فتحت دولابًا بكل أنواع الفساتين وقالت لها: تريدین فستان حرير أو فستان قطن؟

قالت البنت: أنا فقيرة، أعطيني فستان قطن.

وأنا سأعطيك فستان حرير. وأعطتها فستانًا جميلًا من الحرير. ثم فتحت صندوق مجوهرات وقالت: تريدین ذهبًا أم مرجانًا؟

فقالت البنت: مرجانًا.

وأنا أعطيك ذهبًا. وألبستها عقدًا من الذهب.

تريدین حلقًا من الزجاج أو من الألماس؟

من الزجاج.

وأنا أعطيه لك من الألماس. ووضعت في أذنيها قرطًا من الألماس.

ثم قالت لها: فلتكوني جميلة، وليكن شعرك من الذهب، ويتساقط منه عندما تمشيه ورد وياسمين من ناحية ولؤلؤ ومرجان من الناحية الأخرى. والآن عودي إلى بيتك وعندما تسمعين نقيق الحمام لا تلتفتي، ولكن عندما تسمعين صياح الديك التفتي إليه.

وأخذت البنت طريقها إلى البيت، ونهق الحمام فلم تلتفت إليه، وصاح الديك فالتفتت إليه فأشرقت في جبينها نجمة. قالت لها زوجة أبيها: من أعطاك كل هذه الأشياء؟

أعطتها لي، يا أماء، العجوز التي وجدت سلتى لأننى خلصتها من كل البراغيث.

فقالت زوجة الأب: الآن أنا أحبك حقًا. ومن اليوم ستذهبين أنت بالإناء لتحضري الماء، وستذهب أختك لتحضره بالسلة.

وهمست إلى ابنتها: اذهبي لتحضري الماء بالسلة واتركي التيار يجرفها، ثم امشي وراءها، فيمكنك أن تحصلي أنت أيضًا على ما حصلت عليه أختك.

وذهبت الأخت غير الشقيقة ورمت السلة في الماء ثم تتبعته. وهناك وجدت المرأة العجوز فسألتها: هل رأيت سلتى تمر من أمامك في الماء؟

تعالي هنا فهي معي. انظري ماذا يقرصني تحت كتفي. وبدأت البنت تُقلبها من البراغيث.

ماذا وجدت؟

قالت: براغيث وجرب.

وأنت تستحقين براغيث وجربًا.

وصحبته إلى البيت لتعد لها السرير وقالت: ماذا ترين فيه؟

بقًا وقملاً.
 وأنت تستحقين بقًا وقملاً.
 وجعلتها تكنس البيت.
 ماذا تكنسين؟
 قذارة مقرقة.
 وأنت تستحقين قذارة مقرقة.
 ثم سألتها إن كانت تريد فستانًا من الغيش أو من الحرير.
 فستان حرير.
 وأنا سأعطيه لك من الغيش.
 عقد لؤلؤ أو عقد دوبارة؟
 لؤلؤ.
 وأنا سأعطيك دوبارة.
 حلق ذهب أو صفيح؟
 ذهب.

وأنا أعطيك الصفيح. والآن عودي إلى بيتك وعندما ينهق الحمار التفتي إليه، وعندما يصيح الديك لا تلتفتي إليه.
 وعادت البنت إلى البيت والتفتت إلى الحمار عندما نهق، فطلع لها ذيل جشش في وجهها. وكان من المستحيل التخلص منه، فكلما قطعت ظهر من جديد. فأخذت تبكي وتولول.
 ويلي! ذيل، ذيل، أقطع حَتَّة تطلع حَتَّان.

وطلب ابن الملك أن يتزوج من البنت ذات النجمة في جبينها. وفي اليوم الموعود وقبل أن يحضر ليأخذها في عربته قالت لها زوجة أبيها: مادمت ستتزوجين ابن الملك فأعلمي لي معروفًا قبل أن ترحلي واغسلي هذا البرميل. ادخلي فيه وسأعود بعد قليل لمساعدك.

وبينما كانت البنت داخل البرميل، تناولت زوجة الأب غلاية لتملأها بالماء الساخن وتسكبه عليها لتتخلص منها. وكانت تريد أن تلبس ابنتها القبيحة ملابس العروس وتقدمها إلى ابن الملك مغطاة ليتزوجها. وعندما ذهبت لتحضر الغلاية من فوق النار مرت ابنتها بجوار البرميل وقالت لأختها: ماذا تفعلين داخل البرميل؟

أنا بدخله لأنني سأزوج ابن الملك.
 اتركييني لأدخل حتى أتزوجه أنا.

وكانت البنت الجميلة مسالمة دائماً، فخرجت من البرميل ودخلته القبيحة. وجاءت الأم بالماء المغلي وصبته في البرميل، وظنت أنها تغلصت من ابنة زوجها، ولكن عندما عرفت أنها ابنتها انفجرت في البكاء والطم والعويل. وجاء زوجها وكانت ابنته قد حكمت له كل شيء، فضرب زوجته ضرباً مبرحاً.

وتزوجت البنت الجميلة ابن الملك، وعاشت في ثبات ونبات.



الضفة الأخرى

أبو بكر العيادي^(*)

- ٩ -

هنا ولدت، وهنا أعيش، ولي في هذا البلد نصيب لا بد منه، ولو كره الكارهون. هنا تعلمت تسمية الأشياء والأحياء، وهنا سحرت خطوى في الدروب ونشقت همس الأمكنة.

أنا لا أنكر أصلى وفصلى، غير أني كلما أسلمت للريح جهاتي، وتبعث الشيخ خلف ذيك المدى، لم يكن يلفني غير الفراغ والغربة. أناس مجهولون، قال لي الشيخ، والذي، إنهم أهلى وناسى وعشيرة الأصل البعيدة يستقرون في ملامحى ولسانى سفر المسوخ ولونة المنفى. أرض مفتوحة للريح تطالعنى في دهشة بكر، استكشف تضاريسها كما يستكشف السائح معالم يخزن عنها صوراً للذكرى، والذاكرة مفقودة أو متعبة أو انتقالية لا تثقل من البصمات سوى ما تريد.

أنا لا أنكر أصلى، ولو أنكرت، فذا وجهى يصعد الأمس موسوم، وذا نسبي يجهر بجذورى، وذا الواقع المر يذكرنى إن نسيت أو تناسيت، وذو نظرات الصد تصغنى بكره مضمّر، يتفجر في نوبات حمو متواترة، وذو الناس مرتابة حين أقربها، كأنها تخشى أن تلاقى وجه ربها أئمة. هنا تجري الأمور بسرعة، واحدة لي وللمثالي من السمر والسود، والثانية لأهل البلا ومن شابههم، سرعتان مطردتان لا تدرك اللاحقة السابقة أبداً حتى في بعض مظاهر الترفيه التي ينشدها شاب في مثل سنّى. كذا في التعليم والقضاء والشغل، الطاقة التي تدير رحي الدنيا، والأش الذي لا تستقيم الحياة بدونه.

ما تركت باباً إلا طرقتة، فإذا انفتح لم يكن يلوح خلفه غير السراب. كلما وقعت عيناي النهمتان على عرض، جهزت من الوثائق ما يلزم وسارعت بالاتصال، ولسانى لا يكف عن الدعاء إلى الله بأن يحل عقدي وييسر أمرى. يستجولون في الهاتف قدومي، وحين يرون ملامحى الهلالية التي يستدل إليها المرء بين خلق كثير، يستكفون بشكل لا يسبر كنهه إلا من كان له في هذا المجال خبرة وتجريب، يستقبلونى بترحاب، ويتبسطنون معي في الكلام، ويلقون على من الأسئلة ما يوهم بأن الشغل من نصيبى. وفي غمرة الوهم الجميل، يباغتونى بطعنة في الظهر: "اترك لنا رقم هاتفك وعنوانك وسوف نتصل بك". كلمات قاتلة صرت أعلم الآن ما تخفى كسفرة سرية لا تفصح عما وراءها إلا بعد معاناة.

ويمر يوم بعد يوم وأسبوع وراء أسبوع، والصبر يتناثر كحبات رمل تذرّوها الريح، وحين استعلم بعد طول انتظار، يحىء الرد ساحقاً ماحقاً مغلفاً بتأسف كاذب ولطف مفتعل، وأظن أسأل نفسى عن هذه الشروط التي لم أستوفها، أقلب الأصابع وجهاً وقلعاً، حتى أدركت بعد مكابذات مؤلمة قوانين اللعبة. وكان لا بد أن أمسك مصبرى بيدي، وأحفر مجراه بنفسى.

ولست نادماً بحال على أى شيء.

(*) كاتب تونس.

كان أمامه مستقبل زاهر، فإذا هو فجأة خلفه.

كالشعلة التي حُرمت من أن تنير حتى ذاتها، كالسيل الحائد عن مجراه عنوة لينقذف في السباخ بغير طائل. كذلك قدر له أن يكون، كذلك شاعت تفتيشية غامضة أن يُحرم مما تكفله دراسته وتكوينه، وحقوق اكتشف أنها لا تضمن المساواة إلا قولاً مجللاً بأحرف من رمال.

لم يكن ينشد غير موطنٍ قدم في هذه المدينة التي لم يعرف سواها، فرصة عيش آمن في بلد كل شيء فيه بثمن. لم يأنس نورا إلا قصده، ولم ير طوقاً إلا تمسك به، ولم يعلم بغبر إلا أرعاه سمعه، وفي كل مرة لا يظفر بغبر وعد زائف: "اترك لنا ... وسوف نتصل بك"، حتى فاض به اليأس وأغرق مخه، فأنفلت من كل عقال وغاص في مهاوي المدينة. حدثني مرة، وكان قليل الكلام، لا يقشي سره إلا إليه، عما يلاقيه من رفض مقنع حتى في الأعمال البسيطة التي لا تستوجب مراسا ولا كفاءة، عن نظرات الريبة التي تلاحقه في كل مكان، في الحافلة، في المترو، في المحلات التجارية وحتى في الشارع، عن النساء اللاتي يصرن حقائقهن حين يلحقه ولا يجلسن حذوه إلا اضطراراً عن دوريات لا تقر غير لون البشرة مبدأ في التفتيش. لن ينسى يوم انتزع منه شرطى بطاقته، نظر فيها بعين حاقدة، ثم ألقي بها على الأرض وهو يقول لزميله باشمئزاز:

هل رأيت فرنسا له خلقة يونيول^(١) واسمه عبدالله؟

ووجدتني أجاريه في الحديث عن هذا الجو القابض، عن افتعال أزمات نكون نحن وقودها لغايات لم تعد تخفي على أحد، حتى بتنا لدى وسائل الإعلام موضوعاً أثيراً تدرأ به الكساد إذا غابت الكوارث والحروب، وبى رغبة في الإسراع إليه بمشكلكي التي تضاهي مشكلته أو تزيد.

ومرة عاد والفرح يملأ جوانحه، سعيد بقطر قد ينهمر إثره الغيث مدراراً، ولو أنه دون ما كان يطمح إليه، ولكن رأى في ذلك خطوة، ستعقبها حتما خطوات تضع قدميه على الدرب المنشود، ومضى يراكم الأحلام يوماً بعد يوم، تلتج في أعماقه فورة جامعة لمعاقبة مهابيح الحياة، وما كاد يتم الشهر الثاني حتى صحا صحوه أليمة، فإذا الأحلام مجهضة، والأمانى ممتنعة، والخيبة ترسم آثاراً مروعة على وجهه الحي.

في ذلك اليوم، قال له عرفه:

- لست عنصرياً كما ترى، ولكن صاحب المضرة ليس بصاحب. لقد بدأت أخسر زبائني بسبب...

واستحي أن يضيف "لنوك أو وجهك أو جنسك أو دينك" وكانت كلها بادية في نظرائه، وفي حركة استسلام من يديه إذ يرفعهما ثم يعطهما في يأس صارخ. وكانت تلك الحركة تنطق وحدها بالواقع المر دون أن يضيف كلمة.

كذلك حدثني، أنا أخته التي تكاد تعرف عنه كل شيء، حتى تلك اللحظة.

ليلتها اختلى بنفسه يدبر أمراً، وكان سواد الحزن قد غير ملامحه كأنما تقدم به العمر فجأة، ولما طلع النهار تغير فيه كل شيء حتى ما عاد أحد في البيت يعرفه. يومئذ أحسست أنه كاليأس إذ يكون على أشقاء الموت يتمسك حتى بقشة، وباليته اكتفى بقشة.

وما كنت خلوة من الظنون كي يستند إلى ويأخذ برأى.

أنا أيضاً كنت أرزح تحت وطأة هم تفتشت بقلته، كجرح لا يندمل، وربما كان همي يفوق همه، فمكابدي كانت خارج البيت، وكانت أيضاً داخله، بل إن ما ينالني تحت سقفه فوق ما ألقيه في الشارع بكثير. مشكلة أخى عبدالله كانت رهينة الشغل، ومشكلكي مرهونة بانقلاب بعيد مزج عناصر التكوين، عسى أن ينبجس على وجه هذا الكوكب بشر لا يتمايزون عن بعضهم بعضاً بلون أو جنس أو لغة أو دين. بشر لهم عادات واحدة، وتقاليدها واحدة، وصدور لا تنفث بكرة على أحد.

ويضحك عبدالله ساخرا حين يسمعي، ويقول باستهانة:

- باختصار، تريدني أن يكون الناس، كل الناس، متماثلين مثل همبرجر ماكدونالد!

وأجاري ضحكه في يأس، وأنا أعلم أن لا حيلة لي في تغيير الناس، ولا في إقناع أهلي بما تصبو إليه نفسي.

وتدكمش ضحكته فيقول:

- المشكلة أن الناس في عمومهم يجمعون على حق الاختلاف ما دام كل فرد مكتفيا بذاته، قابعا في ركنه ومحيطه،

فإن خالط الناس ورام أمرا مما بين أيديهم، طفا التمييز بكل أشكاله على السطح.

ولم يصب القول مرة قدر ما أصاب يومئذ.

في تلك اللحظة، وددت أن أسأله كيف يمكن أن نغدو نحن، ضحايا هذا المَيز، طرفا فاعلا فيه، ولم أُنس.

عندما بحث لأمي كادت تندب وجهها. لطمت صدرها وخديها مرارا، وقالت فيما يشبه الصراخ، وعيناها تكادان تفارقان

محجريهما:

- كافرا تزوجين من كافر؟! يا فضيحتك يا أم السعدا! يا شماعة العرب فيك يا أم السعدا!

بذلك نعتته قبل أن تعرفه أو حتى تراه، تماما كما يعاملنا أرباب العمل، لكونه فرنسيا. المسكين تعهد لي باعتراف ديني

وممارسة تعاليمه والخضوع لعملية ختان، وحتى تغيير اسمه، ولكن أبي كان قد اعتزم تزويجي لابن أخيه، الذي لا أعرفه

ولا يعرفني.

حينئذ غيرت أُمي بين أمرين لا ثالث لهما: إما ستيفان أو لا أحد.

فكان ما كان .

-٣-

لسبب ما ألح عليّ وجهها الصافي المدور ذو البشرة الزيتية الناعمة والسمره المطفاة والشعر المجعد المنساب برقة

على خديها الأسيلين. جمال محتشم كان يوقد في روحي بهجة غامرة حين ألقاها، فتحدثني عن أيامها المسربلة بالكآبة

والسعي الغاوي. مكابدات يومية تبدأ في البيت، وتتواصل في أروقة الإدارات والمؤسسات، ولا تهجع إلا حين يجمعنا

بأحد مقاهي المدينة موعدا، نستعيض خلاله عن أيام تتفتت بددا. وكنت أسندنها بما لدى من حب غامر، وعطف لا حدود

له، أتملّى وجهها السمع أحاول النفاذ إلى ما وراء مسحة الحزن التي تظللها، علني أقف على خبايا هذا الشرق الغامض.

هي تبادلني حبا بحب ما في ذلك شك، ولكنها ترفض أن تتزوج ما لم يوافق أهلها، وأهلها عازمون على بيعها لقريب،

بعيد المقام، لا تعرف عنه سوى اسمه، ويرفضون رفضا لا راد له أن تقترن ابنتهم برومي.

وحين أعجب كيف تمثل فتاة متعلمة راشدة إلى تقاليد مشدودة إلى عهود بالية، تقول فيما يشبه التنهد:

- لا أريد أن أكون مقطوعة من شجرة، في بلد غريب.

وحينما أحتج على "غريب" هذه، وأقول إنها فرنسية، لها ما لأهل البلاد من حقوق، تحتد قسماتها وتبرق عيناها

العسلتان وهي تقول:

- على الورق فحسب، أما الواقع...

ثم ترسل بسمه تسمع عن وجهها أمارات الحدة، وتشد على يدي بلطف كالمعتذرة، وتقول، وهي ساهمة نحو نقطة

غير محددة، كأنها تستقرئ في أفق غامض أيامها القادمة:

- لا يمكن أن أكون حرة في قراري إلا بالعمل.

والعمل ممتنع عزيز، والسعي محفوف بالخيبة والتسويق المثبط لكل همة.

كانت تحدثني، والصدر ينثف مرارة دبت في الريق، عن العنصرية الكامنة كجمر تحت رماد، عن الوعود التي تقتل المرء على نار هادئة، عن هذا الحرمان المقصود الذي تقف القوانين أمامه عاجزة حائرة أو متواطئة، حتى يظل السم والسود، كما تقول، في درك وضيق، مثل الجيل الأول، جيل الآباء الذين قامت على كواهلهم نهضة البلاد، أو يدفعون إلى الجريمة والردية.

أرأيت مرة بعض إعلانات في جريدة من تلك الجرائد التي تغص بها صناديق البريد، وفيها يُشترط أن يكون المترشح أو المترشحة للصنائع المعنية "بى بى آر" وسألتني:

- أتعرف معنى هذه الأحرف؟

قلت: لا.

- عجب! قالت وفي عينيها دهش مفاجئ. ألا تعرف ألوان علم بلادك؟

غمغمت مأخوذاً:

- بلو بلان روج^٣! الشعار الذي يرفعه اليمين المتطرف في عيد جان دارك؟

- بالضبط.

- معذرة، ولكن لا يجوز التهويل، فالإدارة ليست كلها من جلاوزة لوبان^٣ أو ممن باعوا ضمائرهم للشيطان!

- حسناً! خذ اقراً!

وأخرجت من حقيبتها اليدوية تقريراً رسمياً عن الميز العنصري أورده جريدة أسبوعية ساخرة. وأنا أفرا الأرقام المذهلة، عن الواقع المغزى الذي يتحدث عنه الجميع، ولا يتصدى له أحد، سمعتها تقول في همس: - أتعرف أن موظفة بمكتب التشغيل نصحتني بتغيير اسمي. قالت لي: "غالية بن عمرا! لن تذهبي بعيداً بهذا الاسم. قولى إن اسمك غالياً أمور، وإنك من أصل إسباني".

هل تظنين أن تغيير الاسم كاف وحده لحل المشكلة؟

- أجل. اتصلت مرة بإحدى الشركات، ولما ذكرت اسمي اعتذرت مخاطبتي وادعت أن المنصب لم يعد شاغراً، بعدها بدقائق، أعدت الاتصال وزعمت أنني أدعى مونيك روبر، فحددت لي موعداً على الفور.

- وذهبت؟

- لا. طبعاً. هي تريد مونيك لا غالية.

وضحكنا ساعتها ضحكاً كالبكاء.

وتتالت الأيام تحمل في طياتها نذر الشقاوة والكلال، وأخبار أخي غالية الذي أضلت البطالة عقله، حتى دعتني إلى الهجر دواع لا تعرف الرحمة ولا الإجراء، وتهت في مجاهل محرقة وسط الأدغال الإفريقية، دفاعاً عن مصالح لا تعينني في شيء. وكنت إذا سكنت حولى الطبول وخنس الرصاص، أوافيها بمكاتيب لا تجد الصدى المطلوب، ولما همد الواجب عن ذكرى وعدت إلى البلاد مسرّحاً، وجدت تشوفاً عميقاً إلى أن أرى نظرتها، أو أسمع صوتها، لأبرد بالهجة جسدي الذي احترق في الأدغال شهوراً بطول الأزل، فما وفتت لها على أثر.

وليلة أنيت إلى مقهى فوكيتس على غير موعد، فاهتز قلبي كأنما اقتلعتة مخالب نسر بخته، ووقف شعر رأسي كأسنان المذازي. كانت في ثوب أسود حسي، صارخة الزينة بادية المفاتن، تميل على رجل عربي خفيف الشعر بدين حتى يتماس جسداهما والرجل يمر على ركبتها بيده السمينية المفلطحة ذات الخاتم الذهبى الثقيل، ويصعد في مداعبة بطيئة حتى أعلى فخذها، وهي ترنو نحوه بعيون ذابلة، وتفرج شفاها الغليظة في مطة إغراء مظهره. حين رأته، ردت عني طرفها في انكسار لحظة، ومضت في لعبتها القذرة كأن ليس بيننا لا وعد ولا عهد.

كان ليل مظلم الوجه يطل من نافذتي. هنا الأنوار بعيدة، والمباني شاهقة تحجب كل وميض، ومصابيح الشارع أثلثها الهمع فبات الحي كقرية المهملة في الأرض الخراب.

ليثلها القبض في الوحدة قلبى، أظلم وجهى والغرفة ولم أشعل النور. استرخيت على الكنية أذرف الدمع في صمت يلفنى ظلام أبكم، وتصفع أذنى، في أحيان متباعدة، أصوات لا أتبين مفرداتها، فأهرع إلى النافذة أرمى بصري، لعل أبرد باليقين ظنوني، وما يخفّ الوجس عني بل يزيده.

ويتلبس بى الخوف والوجوف وثقل وقت جائم على الصدر كالكبوس، فاستشعر كارثة أنكى مما أصابنا، وأهمهم ورأسى يتظامن فى أسى: "يا فضيحتك يا أم السعد! يا شماعة الأعداء فيك يا أم السعد!".
وتطوف بى الذكرى تقلب رأسى بقسوة، فتقفز إلى ذهني كلمات من ماض قريب، كنت قلتها لصحافى، جاء يستقبلنا ذات صيف بميناء حلق الوادى، نحن "عماننا بالخارج" كما يسموننا فى البلاد، وكان يسألنى عن أحوالنا فى الغربة. قلت: "تكسينا وحجينا وخسرنا ذرارينا".

وما كنت أحسب أننا سنخسرهم بهذا الشكل، فما عنيت ساعتها سوى أن أولادنا ضيعوا فى الغربة لغة الأجداد، وباتوا يشعرون بانتمائهم إلى البلد الغريب أكثر من انتمائهم إلى الأصل، وفى الأقل لا يرون لهم مستقرا غيره.
ما كنت أدري أن الخسران سيأتى فى مائة لبوس ولبوس، فى السر والعلن، وإذا الفضيحة بجلاجل، وإذا بى أعصم بالبيت تجنبنا لأنظار جيرانى العرب، وأنا أكاد أسمع الألسن تلوك سيرتنا من خلف الأبواب.

يوم اقتيد عبدالله وحوكم وسجن، حصل ذلك من بعيد لبعيد، ولم ير الناس أعوان البوليس يقتحمون علينا البيت، ليفتشوا عن السم الهارى الذى كان يروجوه فى غفلة منا، وحتى إن استرابوا فقد أسعفتنى الحيلة فى تحويل ظنونهم نحو أسباب أخرى، لا علاقة لها بالإثم والخطيئة. يومئذ تلقى زوجى النبأ بحكمة أذهلتنى.

- وماذا تريد أن يفعل الياثس إذا انقلبت أمامه أبواب الرجاء؟

وقال أيضا، وهو يشيح عني وجهه يدارى دمعته لم ألمحها على خده مذ عرفته:

- الذنب ليس ذنبه على كل حال، ما هذا إلا جرائم ذنب قديم أنا فاعله.

ودون أن أفهم، وجدته يشد على يدي ويقول بصوته الخشن العميق الذى طالما انزعج منه الجيران:

- لا تجزعى يا أم السعد! الجبس للرجال! وغدا تكون له هذه المحنة درسا يوجهه الوجهة التى نرتضى.

طوقنا الفضيحة بما قدرنا عليه من كذب وتلفيق وانطواء على الذات، وإذا بها تتفلق من حيث لا ندري، وإذا تلك الشقية تركب رأسها وتتعلق بكافر، وتقول هو أو أهلك دوله، كأن بلاد العرب خلت من رجل يملأ عينها، ثم صارت تلوى العصا فى يد أبيها، وكلما آتتها على تأخير أمعنت بازدياد، إلى أن عادت مرة بعد منتصف الليل فعنفها، وإذا صياحها يكدر سكون الليل، وإذا زمجرة زوجى توظف النيام، وتجلب نحونا شائم تقشعر لها الأبدان، وإذا بيتنا مشرع للبوليس كأنه وكر لصوص أو بنات داهرات.

عندما عادا من قسم البوليس على وجه الصبح، وأنا أنوس كذبالة شمعة تحترق، وأردد فى سرى أن عينا أصابتنا أو لعنة من ولى لم نوف له بالنذر، سمعته يهددها، ورأسى بالهم ثقيل ما عاد يسعفىنى بأى تفكير:

- والله للأذبحك لو أعدت الكرة كما تنبح النعاج! ولن يردنى عن ذلك أحد، ولو شريك نفسه!

كمتت فى البيت أياما لا تكلم أحدا ولا تستمع لأحد، إلى أن زالت آثار التعنيف فغادرت البيت بحثا عن شغل، ولم تعد.

فى تلك الليلة لم يغمض لى جفن. أبوها بات يذرع الغرفة وقد اتقد وجهه بالغضب حتى احمرت أذناه، وأنا أغالب

الخوف فيغلبنى، أحاذر الكلام خوفاً من أن يحول نحوى ذلك الغضب الذى وجعت له نفسه. وفجأة، رأيته يدس فى جيب معطفه الصوف الداكن "موس بوسعادة"، تلك الموسيقى التى كانت تلازمه فى عمله الليلي تحسباً لأى عدوان، وتابعت خروجه فى دھول صامت، والخوف يعقد لسانى، وكان الليل يهتك هزيعة الأخير، والحركة راكدة، والأصوات هامدة، والأنفُس هاجدة عدا أشباح الليل.

قال قبل أن يوصد الباب:

- سأعود برأسها ولو لآذت بحصن حصين.

وعاد فى الصبحة وحده، يجر ذيول الخيبة والانكسار.

- ٥ -

يبنى وبين الموت خطوات قصار. ما بى أى شيء، لا جرح يُعْمِت، ولا علة تُفْنِي، إنما أنا شمعة تذوى، حشاشة تسوق بنفسها إلى القبر، وفى زوايا القلب حلم كالرماد، حلم شيدته من دمي طوبة طوبة، وما كاد يستوى قائماً حتى قوضت المفاز بنيانه فإذا هو رديم.

شمعة العمر تذوب، وعلى العيون ترفُّ رؤيا، ألقى يشفَّ عن وجه عزيز، وجه البلاد التى ضيّعته، وما درت أنى فى الغربة يتيم. وجه خباته بين الضلوع ليوم رحيم، يوم تأزف العودة المرتقبة من سنين، لأدقِّ بالشمس عظامى التى استشرى فيها البرد والتعب، أطوف بين أهلى وناسى مرفوع الهامة، لا تقرينى الظنون ولا ترتب لرؤيتى العيون، استرخى وسط أحفادى، أحكى لهم أساطير الجن والساطين، بلغتى، بلغتهم، بلغة العشيرة التى لم تطمرها فى ذاكرتى الأعوام والبعده.

إلهى ! أليس لى من دنياك غير التعب ؟

لقد كنت أحسب، حينما اشتد عود ولدئى وأتمنا الدراسة بنجاح، أنى مقبل على أيام ستمحو تعب السنين، وتبعث فى أعوامى الباقية صحوة انبساط، وما كنت أعلم أن الأقدار ستخالفنى حتى فى الحدود الدنيا، فإذا الحلم، حين غادر البال إلى الواقع، اتخذ رداء غير الذى فضلت، ومسالك غير التى رسمت، ووقائع غير التى قدّرت، وإذا النصال بصدرى تتكسر على النصال.

كان زلّة أول الأمر، فغدا ورطة لم نهض بعدها إلا على أصداء المفاجعة، ولون الدم، وأنفاس الموت. هل كنت مخطئاً حين رفضت اقتران ابنتى بذلك الكافر؟ وهل أخطأت حين عارضت، ولو بالقوة، سلوكاً مشيناً تأباه أعرافنا؟ أنا لا أقر بسوى خطأ وحيد. لو لم أترك بلادى لما كان ولداى نهب الضلالة فى هذا المجتمع الغريب فى عاداته وتقاليده وقوانينه.

حين سألت عنها فى الأقسام قيل لى:

- ابنتك لم تعد قاصرة ولا حق لك فى ملاحظتها.

وكنت أفشى عنها كل يوم فى مناحى المدينة لأنتقم لشرفى من ذلك الرومى الكافر، وليكن بعدها ما يكون. ماذا سيلحقنى غير الموت، والموت لمثل رحمة، حتى قال لى عبدالله، بعد تسريحه بأسبوع، إن صاحبها مجند خارج البلاد منذ شهور. عندما علم بغيايها اقشعر بدنه، وامتقع لونه، وطار صوابه، واشتد عليه البأس فعقد لسانه عن القول برهة، وخرج فى الحال بحثاً عنها.

وقال أيضاً وعلى وجهه علائم إصرار عنيد:

- دعه هذه المسألة لى.

وقالت أم السعد، زوجتي، وقد علت وجهها مسحة ارتياح:
- لا شك أنها وجدت عملاً فاستقلت بنفسها. غالباً لا يمكن أن ترتكب حماقة. أنا أعرف ابنتي تربية يدي. سوف تعود
عما قريب. قلبي يصدئني بذلك.
ووجدت دافعاً من أعماقي يدعوني إلى الصفح عنها لو عادت، ولكن الوسواس ظلت تنهش قلبي، وتغزو خشختها
اللييمة سمعي.

ويوماً أقفت وقد ألتئم بي طائف غريب.
رأيت فيما يرى النائم أني في مكان قفر يلفه الصمت ويشمله الفراغ، عار كما خلقتني الباري، حين باغتني وجه
غالية. كان وجهها أصفر شاحباً كمصباح يتدلى من السقف. ناديتها فانسحبت، سعيت في إثرها فابتلعها الفراغ كما يبتلع
العنكبوت حشرة. وقفت وقد هدنى الإعياء وخذلتني رثاى، فإذا ضريح مجلل بحريز أخضر ساطع قد انشقت عنه الأرض،
وإذا عبدالله وغالية وأم السعد حولى، وعيولهم حمراً، وجفونهم منتفخة.
سألتهم: "من هذا؟" فقالوا: "ألا تدري؟ هذا ضريحك". قلت: "ولكنى مازلت بينكم!". قالوا: "إنما هي روحك قبل أن
تصعد إلى باريها راضية مرضية" تلمست جسدى فلم تقع يداي على شيء مما اعتادنا أن تلمسناه، ووجدت نفسي في
لحظة ذهول الحلم أطير وأزفر بلا جناحين، وعوض أن أصعد إلى طبقات الجو، أُلقيت نفسي منحدرًا بقوة نحو حفرة
عميقة الغور يلفها الظلام من كل جانب، وصرخت، وقلبي يخفق خفقاً متداركاً، ولكن الصوت بقى حبيس صدري...
ومازلت أهدر بصرًا مكتوم حتى صحت مرتعماً كأني مقرر ينزع.
قدرت أن هاجس الموت بدأ يساورني، إذانا بالنهاية المحتومة، وتذكرت غالية وعبدالله، وفجأة شع في نفسي شيء
كالنداء الملح، فقفزت من الفراش كالملدوغ، ومضيت إلى معطفي أنبش في حيوية عن "البوسعادة".
كانت الجيوب كلها فارغة.
حين أُلقيت المعطف الخاوي، كنت أكاد أسمع وأرى ما سوف يجاب عنه ذلك النهار المصوح، الضاحج بأنفاس الموت
وحمرة الدم وهول الفاجعة.

الهوامش:

(١) كنية تطلق على العرب للتعبير.

(٢) BlueBlanc.Rouge والمقصود أن يكون فرنسي الأصل والمعتد.

(٣) زعيم الجبهة الوطنية، حزب اليمين المتطرف.



زوجة لابنه

وليم الميرى^(٣)

لم تكن الأولى التي شدد انتباهه إليها، فقد سبقتها بعض الفتيات اللواتي توسم في الواحدة منهن أنها الفتاة التي ينشدها لابنه، ولكنه انجذب إليها عندما رآها للمرة الثانية على محطة الأتوبيس، ولم يتحول نظره عنها حتى جاء الأتوبيس الذي كانت تنتظره وركبت وركب معها. وكان هناك متسع للجلوس إلى جوارها، وحياها، وهذا شيء غير مألوف بين ركاب الأتوبيس إذا ما دون معرفة سابقة، وردت عليه التحية بإيماءة سريعة.. ولم يحول نظره عنها فظهرت على وجهها علامات الاستفسار، وترجم لسانها هذه العلامات وقالت له بصوت خافت: هل لى أن أسألك لماذا تحدد فى؟ فأنت رجل كبير السن، ونظرتك لا تعكس النظرات غير المستحبة بين رجل وامرأة! وكان لابد أن يجيب عن سؤالها، ووجدتها فرصة للتحدث إليها. فقال لها: لعلك تستغربين عندما أقول لك إننى أبحث عن زوجة لابنى وتوسمت فيك هذه الزوجة.

وسألته: وهل هو عاجز أن يبعث عن زوجة؟

فأجابها: إنه فى رحلة.. وقبل أن يرحل أدركت أنه فى حاجة إلى زوجة.. ولابد له من زوجة..

وساد صمت بينهما دقائق، ثم سألتها:

هل لى أن أسألك: هل أنت متزوجة؟

وهزت رأسها علامة النفي، فسألتها: لماذا؟ وأنت تبدين لمن يراك أنك زوجة صالحة!

فشكرته، وأضاف: إننى لا أفكر فى الزواج.

لماذا؟

هذا شأنى. ولكن إذا وجدت الرجل المناسب فقد أفكر فى الزواج.

وكان الرد السريع: ابنى هو الرجل المناسب.

وساد الصمت بينهما بعض الوقت، وعندما رآها تستعد للنزول فى المحطة القادمة، سألتها: هل لى أن أراك ثانية؟

وبدا عليها شيء من التردد، ولكنها ابتسمت وأخرجت من حقيبتها بطاقة ناولته إياها.. ونزلت بعد أن حيته.

وبعد أيام قليلة طلبها فى التليفون، وسألتها: أمازلت تبحث عن زوجة لابنك؟ فأجابها: لن أجد الراحة حتى أجدها، وسأجدها.

(٣) كاتب ومترجم مصرى من المهجر.

وسألته: هل مازلت ترى أننى الزوجة المناسبة؟

فأجابها: هذا شعورى.. بل يقينى..

ودعته لزيارتها، وأعطته عنوان بيتها.

وفى الموعد المحدد كان يدق جرس الباب. وفتحت له الباب ودعته للدخول.. وكانت تعيش مع والديها.. وكانت قد أعطت والديها فكرة عنه.. وبعد دقائق حضر والداها.. ونمت نظراتهما إليه عن أنهما مرتاحان إليه.

ومرة أخرى سألته: لماذا ترى أننى المرأة المناسبة لابنك؟

- لأننى أراك عكسها تماما.

- عكس من؟

- زوجته التى طلقها.

- ولماذا طلقها؟

- لأنها لم تكن صالحة له من كل الوجوه.

- هل أتزوج رجلا طلق زوجته، وترك لأبيه أن يبحث له عن زوجة؟ ولم نتقابل؟

فأخرج الرجل من جيبه صورة، هى صورة ابنه.

أعمنت النظر فى الصورة فى اهتمام.. وقالت له: إنه وسيم ونظراته وملامحه تدعو إلى الارتياح ولكن..

- لكن ثانية..

- ثانية وثالثة ورابعة.. إنه زواج من غير لقاء.. وربما من غير استعداد منى.. ثم سألته فى لهفة لم تخف عليه:

- متى سيعود من رحلته.. وأين ذهب؟ وجاءها الرد الذى لم تكن تتوقعه:

- لا أدري متى سيعود.. ولا أعرف أين ذهب.. ولكنه سيعود.. لأبد من أن يعود.. إننى فى انتظاره..

- إنك تحيرنى!

وكان هذا إيذانا بانتهاء الزيارة.

وودعته بصرارة لم تخف عليه وهى تبتسم فى وجهه وتقول له: إننى مرتاحة لك، وهذا يكفى حتى أراه.

وبعد أيام اتصلت به، وكان قد أعطاها رقم تليفونه، ودعته لزيارتها مرة أخرى.. وفى الموعد المحدد كان يدق جرس

الباب.. وفتحت له الباب ودعته للدخول بابتسامة غريضة.. وجاء والداها وسلموا عليه ثم تركاهما بمفردهما.

وفى هذه الزيارة أحسَّت بصدق ما كانت تتوَجَّس منه: أن هناك سرا وراء هذا الرجل. وعندما ألحَّت عليه أن يصارحها

بالحقيقة، أيا كانت، أشاح بوجهه عنها.. وبدا أنه يحاول أن يتماسك، وفجأة انهمرت دموعه، وأصابها ذهول وارتباك وهى

تراه يرتجف، فربت على كتفه فى إشفاق.. وهو يحاول أن يتكلم وشفاته ترتعشان والكلمات لا تخرج منها.. وفكرت

أن تستدعى والديها ليساعداها فى مواجهة هذا الموقف، ولكنها أشفقت على الرجل، وأدركت أن هذا موقف لا ينبغي

لأحد أن يراه.. ووجدت نفسها تطوفه بذراعيها فى حنو.. وهذا الرجل بعض الشيء وبدا أنه يتماسك، وانفجرت شفاته

عن كلمات متقطعة غير مترابطة، استخلصت منها الحقيقة، وهى أن ابنه قد مات فى شفته التى كان يعيش فيها. فاجأه

الموت، وبدا من الآثار فى الشقة، ومن تقارير المستشفى التى نقل البوليس جثته إليه، أن أزمة صحية حادة قد فاجأته.

وأنه صارع الموت بعض الوقت، ولو كان هناك أحد بجواره لطلب النجدة فوراً.. ولو كانت له زوجة...

ووقف الرجل وهو يتحامل على نفسه، واتجه إلى الباب، وتركها وهى فى ذهول مما سمعت وما شاهدت!

الضحى

محمد رفاعى^(١)

يفعل ذلك كل صباح،

شهر كامل مضى،

ما يحدث معه يتكرر،

يخرج مقاوما دمع العين المُلح فى النزول. فى صباح كل يوم يرتدى ملبسه، يمضى مع رفاق شاركوه لهواه ولعبه.. بدونهم يشعر أن الكون فراخ، والوقت قاتل لا يمر.

فى ذلك الصباح طرده الناظر أمام رفاقه، عاد إلى البيت، النهار لم يزل فى أوله. بقى وقتا قصيرا بجانب الجدار، يفكر، بضعة شهور ناقصة من عمره عزلته عن بقية أصدقائه.

كانت الجدة أمام الفرن، دخل إليها يجر قدميه خجلا. ضوء الشمس يغمر المكان إلا ظلا قليلا رماه جريد النخل المتناثر المسقوف به ركن البيت، حين رآه، قامت بخفتها المتوارثة، أخذته فى حضنها، تريد طمأنته، مُخفية خجلها، فهي لم تصنع له فطيرته كما اعتادت، ولم تشو له أيضا بيضة فى الفرن. هي لم تتوقع حضوره هكذا مبكرا.

دار فى فناء البيت، عبث فى كراكيب كثيرة مهملة فى الأركان، فى تلك اللحظة كانت الجدة تخرج رغيفا من الوهج، تهدده عدة مرات على يديها. وأنه يخرج من الكراكيب قطعة حديد ويصلحها، تراها الآن فى يده فأسا صغيرة حادة، قد فارقتها الصدا، اختبر جودتها وحركتها فى يده، أسند ظهره إلى الحائط يتأمل جدته الجالسة فى انتظار ما تنضجه النار، وهى ترقبه، تفرق عيناها بماء صاف، القابع هنا يذكرها بالرابط هناك بعيدا، تراه بعين القلب، وقلبها هنا مكوم قليلا.

رأته يضع الفأس على كتفه، تعرف هى علتة وحزنه، هى تنتظر أحد الغائبين من أبنائها لكى يذهب معه ويتفاوض مع الناظر ويقيده فى دفاتر المدرسة، ربما انتظارها يطول، وربما يدق الباب فى لحظة فتجد فلذات الكبد فى حضنها أو يختبئ أحدهم خلف ساق النخلة ويناورها، هى لا تخاف، وعلمتهم ألا يعرف الخوف قلوبهم، كذلك هم هناك،

(١) قاص مصرى.

يحرصونها من الخوف والصمت والليل الموحش.
هم هناك بأعلى جبل، في قلب الصحراء، يحرصون الخلاء والظل والشجر، والولد الصغير قابض هنا، ضى القلب
ووجهه.

مبكراً يفرج كل صباح..
ويعود، ولا يمل المحاولة..
وينشد الناظر كل صباح نشيد الصباح، له ورق يسدد به الخانات، والولد يملأ سكون الدهشة، ويشعل صمت الصحراء،
ويضيء ظلمة النهار.

سمعت صرير الباب الخارجي، تأكدت أنه خرج، هي تعرف أنه يكره البقاء في خمود الظل، ولا يحب أن يدخل البيت
إلا بعد غروب ضوء الشمس الهارب عن الدنيا، لذا تعمق حبها في عقلها واطمأن قلبها على آتيه من الأيام.

هو وحيد الآن..
أنهى سنوات الدهشة والتساؤل..
سكون الليل وصمت العالم البدائي أمامه..
بينه وبين العالم روح لا ينقطع.

تأمل شيخه الهرم، هو جالس أمام خلوته، يتلو آيات الله، وصبية خلفه يتلون، كان مثلهم قبل ذلك بشهور، حفظ كتاب
الله، ألقى عليهم السلام، وهو يحمل أدواته، ويسير إلى عمله.

أفرغت الجدة ما في يدها، دفنت قدر الفول في رماد الفرن الساخن، وأغلقت فوهة الفرن، وحملت طبق العيش
وأدخلته في "الحاصل"، أطعمت دجاجها وبطها وسقت العجل المربوط في الركن، نقلت البقرة من ظل هارب إلى ظل

آت، أغلقت الحوش وارتفع صوت المؤذن، صلت الظهر وسنة النبي. حملت مقطفها وسارت إلى الغيط.

تأملته وحيدا على مدى البصر، تراه جيدا، رافعا رأسه، مقاوما الهالوك المقتحم قلعة الرزق، وقفت في ظل الشجر، رفعت يدها فوق رمشها، دقت النظر، نادى عليه بصوت عال، تأكدت أنه اتجه إليها، أخرجت ما في مقطفها، ووضعت في طبق كبير من الغوص، ركت جرة الماء، كان حسها بالوهن عاليا، وجه عبث به وقائع الدهر، لكنه مشرق، هدوءها وحكمة العمر علماها الجلد والصبر، فاستكانت نفسها إلى حقيقة ثابتة آمنت بها، لم تعد تخشى هبات الريح القادمة الآن من كل صوب.

لم تعد تخاف العس.

أمامها براح من شمس وخضرة.

خلفها البيت والظل وفي مواجهتها حفيدها يضحك، فينكسر ليل الصمت.

أطعمته، وأكلت هي لقمة، شربا شايًا في دورتين.

كانت تود لو جلست معه طويلا، تحكى له حكاية واقعية عن جده، وعن أبيه، وعمه وعن الأسلاف.

رأته يغير مسار الماء إلى صحراء العطش،

انشرح قلبها، رأته يملأ البراح أمامها،

وراحت تحملق من جديد نحو المشرق،

ورجعت إليه، هو يحمل المعول،

بدا قلبها حرا بين حنايا صدرها المطوق بالشجن،

ورأت وجهه الشاحب في صفحة الماء يشرق بالهجة.



دراسات ونقالات

تأليف
د. محمد عبد الله

مراجعة

د. محمد عبد الله

مراجعة

د. محمد عبد الله

مراجعة

د. محمد عبد الله

مراجعة



اللغة والمفاهيم والعوالم : ثلاثة مجالات للاستعارة

صمويل ليفين

ترجمة: طارق النعمان^(*)

القصد. فالمتكلم، مثلا، بقوله "سالى لوح تلج"، يمكن أن يقصد أن يوصل أن سالى إنسانة باردة وغير متجاوبة، ويجب على المستمع، لكيما يؤوّل ذلك التلفظ بشكل ملائم، أن يقرأ بالضبط ذلك المعنى المقصود. إن ثمة الكثير المفيد للغاية في طرح سيرل حول دراسة الاستعارة، وإذا ما كنت اختلف عن رؤاه فليس إلى حد ألا اتفق مع نتائجها، وإنما بالقدر الذى يتيح لى أن أستشرف دورا مختلفا في مقاربتى يفترض أن تلعبه الاستعارة.

وبدايةً، فلننى أعتقد أنه من الضروري في نطاق تطوير طروح خاصة بالاستعارة أن يتم توضيح إذا ما كان الطرح مصمّما ليطبّق على اللغة الاستعارية عموما، أو على الاستعارات كما تجرى في الحياة اليومية، أو على الاستعارات كما تقع في الأدب، خصوصا الشعر، إذ على الرغم من أنه في نقاش سيرل للاستعارة تظهر من أن لآخر استعارة قائمة من الشعر، إلا أننى أظن أنه من الإنصاف أن نقول إن معظم أمثلته من النوع الذى يصادفه المرء في الكلام اليومي، أى أنها استعارات نثرية أكثر منها شعرية. ولعله قد لا يكون هناك سبب يمنع من أن يكون لطرح سيرل تطبيق على الاستعارة عموما، أى على

وفقا لدراسة سيرل (المنشورة في هذا المجلد^(*)) تمثّل الاستعارات فئة من التعبيرات اللغوية التى تقول شيئا وتعنى شيئا آخر. وهى في هذا تشبه، كما يذكر، حالات المفارقة irony وأفعال الكلام غير المباشر indirect speech acts. والسمة المميزة لكل مثل هذه الأنماط من التعبيرات اللغوية هى أن التلفظ الحرفى the literal utterance - ما هو مقول فعليا - "قاصر" بمعنى ما، متخذًا شكل "الكذب الواضح أو الهراء الدلائى semantic nonsense، أو انتهاك قواعد أفعال الكلام أو انتهاكات مبادئ التواصل التخاطبية violations of conversational principals of communication". والمشكل الذى تثيره مثل هذه التعبيرات وفق ذلك هو أن يُحدّد أين، إن لم يكن في التلفظ نفسه، ينبغى للمرء أن ينظر ليتبين ما تعنيه فعليا. وبهذا الصدد فقد قدّم سيرل التمييز بين معنى الجملة (الحرفى) ومعنى تلفظ (المتكلم) واقترح أنه ينبغى على المرء أن ينظر إلى الأخير من أجل المعنى الحقيقى. بعبارة أخرى إن الجملة يمكن أن تقول شيئا، بينما يمكن أن يقصد (يها) المتكلم شيئا آخر، والمعنى المفترض أن يُستنتج من الجملة يجب أن يتم إسناده إلى ذلك القصد وقرائه من خلال ذلك

(*) أستاذ جامعى مصرى.

استعارات اللغة الأدبية كما على استعارات اللغة العادية. ومن المحتمل أن يكون ذلك فعلا هو قصد سيرل. ومع ذلك، فلو أن فرضنا هو أن نظور نظرية استعارة قابلة للتطبيق على الاستعارات الشعرية، فإن مقارنة مختلفة للمشكل العام قد تكون مطلوبة.

نظرية المقارنة ونظرية التفاعل

قد يكون من المفيد، قبل التطرق إلى عرض رؤاى الخاصة عن الموضوع، أن نستدعى الموقف النظرى عام ١٩٧٩ حين ظهر أصلا مقال سيرل. وأريد بصورة خاصة أن أركز على نقاش سيرل لما نظر إليه بوصفه مثالب مقاربتين أساسيتين مختلفتين فى تأويل الاستعارة - مقارنة تطرح مقارنة a comparison أو مشابهة similarity بين موضوعين، والأخرى تحوى تعارضا لفظيا verbal opposition أو تفاعلا interaction بين محتويين دلاليين.

ويعين سيرل، فى ظل الحفاظ على التوجه التداولى لنظريته عن الاستعارة، جيوب هاتين المقاربتين فى تركيزهما بشكل أساسى على الجوانب الدلالية للتلطف الاستعارى. وعلى حد صياغة سيرل؛ فإن التلطف الاستعارى، بتأكيد علاقة مُشابهة قائمة بين الموضوعين، يُحدد مجموعة من شروط الصدق a set of truth conditions التى يلزم عنها وجود الموضوعات المستهدف أن تقوم بينها العلاقة؛ وعلاوة على ذلك فإن دعوى المُشابهة المصنوعة بالتلطف الاستعارى مفترض أن تكون صادقة true. ويناهض سيرل هذين المطالبين لنظرية المقارنة، على التوالى، بواسطة أمثلة مثل "سالى تين" و"ريتشارد غوريل".

ويحتج سيرل ضد نظرية المقارنة بأنها تفترض وجود موضوعات تتم مقارنتها، وذلك لأن الوجود ليس مطلبا ضروريا للاستعارة الناجحة، وهى دعوى يجب أن تكون باطلة. إن هذا يدهشنى بوصفه نقدا اعتباطيا an arbitrary criticism. فأى نظرية عن الاستعارة، بما فيها نظرية سيرل، يجب أن تتعامل مع التقريرات the

assertions المصنوعة فى التعبيرات الاستعارية. إذ سواء كُتبت نغش أنفسنا بالتقريرات المصنوعة فى التلطف الاستعارى نفسه، أو بتلك المفترض أن تولف قصد المتكلم فى إنتاج ذلك التلطف، فإننا نواجه دعوى ضمنية بوجود وضعية معينة. وبقدر ما تكون شروط الصدق ضمنية فى تلك الدعوى سيظهر أن الوجود لازم entailed بالنسبة لأى موضوع محال عليه. إلا أن هذه الاعتبارات المنطقية لا تلعب بوضوح دورا نقديا فى تشكيل وإنتاج الاستعارات. ولا يُحتاج إلى أن تلعب أى دور فى تقييم نظريات الاستعارة. وهكذا تماما كما هو متاح لنظرية المقارنة أن ترتب الخواص فى ظل غياب الموضوعات المفترض فيها أن تكون الحاملة لتلك الخواص يكون كذلك بالنسبة لأى نظرية أخرى عن الاستعارة. إذ لا ينبغى أن يعد أمرا مصيريا بالنسبة لنظرية المقارنة أن يكون تحليلها لـ "سالى تين" ليس قادرا على أن ينتج تينا.

وحين يأتى سيرل لينتقد نظرية التفاعل الدلالي، نجده يستدعى - بوصفه أحد فروضه - مطلب أنه يجب أن يكون فى التلطف الاستعارى عنصر واحد ضمن ذلك التلطف حرفيا - ليعمل بوصفه "الحامل" the vehicle أو "الإطار" the frame - ويقول عن ذلك الفرض إنه بوضوح زائف. ومع ذلك، وبقدر ما أعلم، فإن أنصار نظرية التفاعل الدلالي لم يزعموا فى أى مكان أنه من الضرورى أن يكون أحد العناصر فى التلطف الاستعارى حرفيا.

وعلى أية حال، وكما يظهر مثال سيرل ("الأخبار السيئة لوح تلج") فإن أى إهدار لذلك المطلب سيثقل المناخ ويفسده.

أما اعتراض سيرل الآخر على نظرية التفاعل الدلالي فيتمثل فى "أن الحال لا يتمثل عموما فى أن معنى المتكلم الاستعارى هو نتاج أى تفاعل بين عناصر الجملة بأى معنى حرفى (للتفاعل)". وحجته فى ذلك مؤسسة على الافتراض الخاص بأن معنى أنماط معينة من العبارات الاسمية - بصورة أساسية أسماء الأعلام والتعبيرات الإشارية indexical expressions - مستهلكة فى وظيفتها الإحالية وأنه ليس ثمة إلا بقية دلالية ضئيلة باقية أو ما من

بقية باقية أساساً لتدخل في "التفاعل". وهذه حاجة جوهرية، إلا أنها مرة أخرى يمكن أن تُقلب هنا ضد نظرية سيرل ذاتها. فيسيرل يبيح لنفسه توسعاً لافتاً حيثما تكون "الدلائل" هي موضع الاهتمام، فهو يضمن المعرفة الواقعية *factual knowledge*، معتقدات المتكلمين، وتدابيعات، وإدراكات، و توجهات، و ما إلى ذلك. فإذا كان لمدى الإمكانات أن يُطبق في تحديد الدلالة لاسم علم أو تعبير إشاري، فإن المحصلة ستكون أكثر من إحالة بسيطة على فرد. وبالتالي فلو أن الشرط متوفر لتوظيف كل هذه السمات في نظرية التفاعل لما كان يوسع سيرل أن يدرج أسماء الأعلام والإشارات *indexicals* بوصفها سالبة لمصادقية تلك النظرية. بل على العكس لو كان للمرء أن يرفض الإقرار بهذه السمات في طرح سيرل عن الاستعارة، فإن هذا الطرح سيعاني نفس الإعاقة، إذ لن تعني مثل هذه التعبيرات سوى أنه يدعى على نظرية التفاعل.

مقال ديفيدسون عن الاستعارة

تقريباً في نفس الوقت الذي ظهر فيه مقال سيرل ١٩٧٩، ظهر لدونالد ديفيدسون مقال عن مشكل الاستعارة (D. Davidson, 1978)، وعلى الرغم من الاختلافات البارزة في مقاربتيهما، فإن المقالين يشابه أحدهما الآخر في جوانب نقدية معينة. إذ يؤكد كلاهما أنه لا يوجد في التلفظات الاستعارية تعديل للمعنى *modification of meaning* في أي من عناصر التعبير الاستعاري - فالتلفظات الاستعارية مثل التلفظات الحرفية تعني ببساطة ما نقوله، فمحناصرها المكوّنة حاملة فقط المعاني التي تملكها في التلفظات الحرفية. بعبارة أخرى، إن كلتا النظريتين تُنكر الدعوى المركزية لنظرية التفاعل الدلالي، التي يكون فيها معنى عنصر أو أكثر من العناصر في التلفظ الاستعاري معيّلاً بصورة ما كنتاج "التفاعل". وفي الوقت ذاته، مع ذلك، فإذا ما أُخذ في الاعتبار أن التلفظات الاستعارية تعني ببساطة فقط ما نقوله، فإنه يظل ضرورياً لنظرية الاستعارة بصورة ما أن تُعَلَّ مسألة أن مثل هذه التلفظات تتطلب من أجل إقرار دلالتها

أو مغزاها الاستعاري نمطاً خاصاً أو مميزاً من التشغيل اللغوي. وبالنسبة لسيرل، فإن هذا التشغيل يشمل استدلالاً على المعنى المقصود من قبل المتكلم، وهو في هذه الحالات المعنى الذي يختلف عن معنى الجملة كما هي ملفوظة، أما بالنسبة لديفيدسون فإنه يشمل ممارسة خاصة من النشاط التأويلي للسامع، ممارسة تلعب فيها مُشابهات أو تشابهات غير مُشرفة دوراً بارزاً.

ومن المفهوم أن نظرية سيرل، باستغلالها على نحو ما تفعل للدور النقدي الذي يلعبه معنى المتكلم، ذات بعد تداولي جلي، كما يمكن قول الشيء ذاته بالنسبة لنظرية ديفيدسون. فهو يكتب في أحد المواضع "إنني أعتد على التمييز بين ما تعنيه الكلمات وما هي مستخدمة لتفعله. وأعتقد أن الاستعارة تنتمي بشكل قاطع إلى مجال الاستخدام" (D. Davidson, 1978, p.33).

و يمكن تمييز جوانب عديدة من وظيفة هذا "الاستخدام" في مقال ديفيدسون. ولذا، فإنه يقارن في أحد المواضع الاستعارات مع الأكاذيب ويشير إلى تشابههما بحيث إن "الكذب، مثل صنع الاستعارات لا يهتم بمعنى الكلمات، وإنما باستخدامها" (1978, p.42). فالمتكلم يقول كلمة ما يعرف أن ما يقوله زائف *false*، لكنه يقصد أن يأخذه السامع بوصفه حقيقياً *true*، وبالمثل فإن المتكلم حين يصنع استعارة يعرف أن ما يقوله زائف، ومع ذلك فإنه في هذه الحالة، فيما يقول ديفيدسون، يقصد أن يأخذ السامع كلامه بوصفه استعارياً. وكل هذا، مع الأخذ في الاعتبار التحول البارز في بؤرة التركيز، يمكن أن يصاغ بمصطلحات تحليل فعل الكلام لدى سيرل.

و في معالجة سيرل للاستعارة، تعني الجملة شيئاً واحداً ("س هي ب") (" S is P")، بينما معنى المتكلم شيء مختلف ("س هي ر") (" S is R")، وحيث تكون "س هي ر" يكون المعنى الذي في ذهن المتكلم هو المعنى الاستعاري؛ وبالتالي يكون له محتوى معرفي محدّد، والأكثر من ذلك والأهم هو أن مؤوّل الاستعارة يجب أن يستعيد هذا المحتوى، وبناءً على ذلك، فإن سيرل يكتب في أحد المواضع: "إن السؤال الذي نحاول أن نجيب

عنه، في صيغته الأبسط هو كيف يمكن للمتكلم أن يقول استعاريا (س هي ب) وهو يعني (س هي ر)، في حين أن ب لا تعني بوضوح ر؟"، ويمضى سيرل مع ما يتصل بالسياق الراهن؛ فيقول:

"أكثر من ذلك، كيف يمكن للسامع الذي يسمع التلطف (س هي ب) أن يعرف أن المتكلم يعني (س هي ر)؟" وفيما يتعلق بالنقطة الأخيرة، فإن موقف ديفيدسون مختلف بشكل ظاهر. إذ إن الجملة في تحليل ديفيدسون، كما هو مع سيرل، تعني شيئا واحدا في حين أن المتكلم يستخدمها ليؤصل شيئا آخر (أو على الأقل شيئا أكثر). ومع ذلك، فإنه لا يوجد مقتضى أو تضمن خاص بأن المعنى الذي تستدعيه الجملة، أي التأويل الذي يفرضه السامع عليها، يحتاج أن يتماثل مع معنى مقصود من المتكلم. وحقيقة، فإن ديفيدسون يذكر بوضوح أي تلازم من هذا النوع. فهو يكتب، قائلا: "إن الخطأ المركزي بخصوص الاستعارة تسهل بشدة مهاجمته عندما يتخذ شكل نظرية للمعنى الاستعاري، لكن وراء تلك النظرية، وهي مستقرة بشكل مستقل، الفرضية الخاصة بأن ما يرتبط باستعارة ما هو محتوى معرفي cognitive content يرغب مؤلفها في أن يوصله وأن المؤول يجب أن يلتقطه إذا ما كان له أن يلتقي الرسالة. إلا أن هذه النظرية زائفة، سواء كنا ندعو المحتوى المعرفي المستهدف معنى أو لا" (1978، p. 46). وبالنسبة لديفيدسون، فإن العمل المهم في المشروع الاستعاري يقع عند نهاية "استقبال" receiving التعامل the transaction. وأيا كان ما يمكن أن يقصده مؤلف الاستعارة ليتواصل، فإن التلطف نفسه له معناه العرفي فقط. وكرد فعل على هذا المعنى، أيا كان، فإن السامع محقّر stimulated أن يتصور ويشغل سلسلة من العلاقات الجديدة. ومن الممكن إدعاء بعد تداولي إضافي بالنسبة لنظرية ديفيدسون. إذ كما رأينا، حيث يوجد بالنسبة لسيرل فضاء إشكالي a problematic space بين ما تعنيه الجملة وما يقصد المتكلم لها أن تعني، فإن مثل هذا الفضاء، بالنسبة لديفيدسون، يوجد بين ما تعنيه الجملة وما يؤوله السامع أو القارئ على

أنها تعنيه. فهو يكتب قائلا: "إن الاستعارة تجعلنا نرى شيئا بوصفه شيئا آخر بواسطة صنع عبارة ما حرفية تحفّز أو تلهم البصيرة" (1978، p. 47). فالعبارة الحرفية the literal statement التي تحفّزنا على الاستبصار يكون لها، نمطيا، خاصية مميزة، خاصة كونها زائفة صراحة (1978، p. 42). وستعود مسألة أن الزيف صريح قارئ الاستعارة حينئذ إلى أن يخفّض دعاوى الصدق the truth claims التي يمكن أن تشكلها الجملة ويحاول، في ظل تصديقه الجيد لمؤلف الجملة، لكي يفسّر معنى الجملة أن يلتصق "تضمينها الخفي" "hidden implication". وفي هذه العملية سيكون القارئ مدفوعا إلى أن ينظر إلى إمكانيات جديدة من العلاقة بين موضوعات العالم: "إن الاستعارة تجعلنا ننتمى إلى شبه ما - غالبا شبه جديد أو مدهش - بين شيئين أو أكثر" (1978، p. 33). وما يعنيه هذا هو أننا في تفسير استعارة ما يجب أن نستدعي معرفتنا بالعالم (معرفة موسوعية)؛ أي أن الشبه المضمّن the implicated likeness يكون جديدا، فالمعرفة المطروحة هنا لن تكون معرفة مشفّرة codified knowledge من النوع المُستدّج ضمّنيا في الكلمات كما هي مستخدمة مع اتساعاتها المعتادة normal extensions ومجمولاتها المعتادة normal predictions. بل بدلا من ذلك، تتطلب الاستعارات منا أن نفكر في موضوعات العالم بعلاقات غير مسبقة، ومن ثم بعلاقات غير مشفّرة دلالية. ويمكن للمرء أن يتصور أو لا يتصور أن استخدام المعرفة الموسوعية في تأويلنا للجملة يؤلف بعدا للتداولية؛ إذ يدور في عملية التفسير الاستعاري - كما هي موصوفة أعلاه، والتي تكون فيها مع ذلك الوظيفة الدلالية المعتادة للعناصر اللغوية مُتجاوزة بشكل فعال وتعمل فيها معرفتنا بموضوعات العالم بشكل نقدي - أن المرء يمكنه أن يزعم بشكل معقول بعدا تداوليا. إن مقارنة ديفيدسون للدلالات امتدادية بصرامة rigorously extensional. ومن ثم؛ فإن ديفيدسون لا يعتبر من بين أنماط "القصور" الأربعة التي يرصدها سيرل بوصفها محرّكة لعملية التفسير الاستعاري (وهي

"الزيف الواضح، أو الهراء الدلالي semantic nonsense، أو انتهاك قواعد أفعال الكلام، أو انتهاك مبادئ التواصل التخاطبية (" إلا بالنمط الأول بوصفه فعّالاً operative (ومُتَّعِمُهُ المقابل، المتمثّل في الصدق الواضح obvious truth).) ويُدْرَج ما يدعوه "الهراء الدلالي" بوصفه أحد الشروط المُطلَقة للتفسير الاستعاري، يبدو لي أن سيرل يقدم الشاهد الأفضل. إن الاستعارات تأتي في كل أنواع الترتيبات التركيبية syntactic arrangements. إذ إن تخفيض معنى محصّلات كل هذه الترتيبات المختلفة إلى الفئة الدلالية الوحيدة للزيف الصريح يبدو غير سليم من وجهة نظر إمبريقية ومن وجهة نظر نظرية على حدّ سواء.

وفيما يبدو فإن ما دفع سيرل أن يضم "الهراء الدلالي" في منظومة آليّاته المُحرَّكة هو استعارات من النمط الذي تمثّله "السفينة تحرّت البحر" إذ يُعد (النمط الذي تمثّله "سالي لوح ثلج" مُحَرَّك الزيف الواضح). أما بالنسبة لدفيدسون، فإن كلتا هاتين الجملتين، ستكونان زائفتين زيفا صريحا وكذلك النمطان اللذان تمثّلهما. إذ إن كلتا هاتين الجملتين ستكونان زائفتين، إذا ما أخذنا حرفيا: إذ ما من أحد هو لوح ثلج، وما من سفينة تحرّت البحر. إلا أننا نصل إلى هذه النتيجة لا باختيار الوقائع، بل نقرؤها من الجمل ذاتها. وربما هذا هو ما يعنيه دفيدسون بدعوته مثل هذه الجمل زائفة زيفا صريحا، أي أن شروط الصدق هي كذلك بحيث إنه لا يُحتاج للبحث الإمبريقي ليحكم عليها بأنها زائفة. فالمرء يحتاج، مع ذلك، ألا يقارب تحليل مثل هذه الجمل بناءً على المعالجة التي ستلقاها في الدلائل النظرية للصدق، وإنما يمكن مقاربتها على خلفية كيف سيستجيب لها متكلم متورط في موقف الكلام الفعلي على أساس كفاءته اللغوية. وإذا كان المرء سيتبنى هذه المقاربة - والمرء يحتاج بجديّة أن يعتد بهذه المقاربة إذا لم يكن معنيا فقط بتحليل الناقد للاستعارة، وإنما أيضا بخبرة السامع أو القارئ لها - فإنه يجب عليه أن يُضمّن الهراء الدلالي (وهو ما سأفضّل أن أدعوه "الانحراف الدلالي" semantic deviance في

مجموعة الشروط التي تُطلَق التفسير الاستعاري. إننا نشعر في مرحلة معينة من تطورنا اللغوي، ربما على أساس شروط فعلية أسبق تمت مقارنتها مع دعاوى الصدق التي تشكّلها الجمل، العلاقات التي يمكن أن تدخل فيها الفئات التركيبية و الدلالية للغة. وتشير هذه العلاقات هو ما ترتقى إليه المعرفة الحديثة من خلال نحو ما a grammar. إذ يجب على الجملة، على أساس نحو متمثّل تماما a grammar so internalized، أن تتوافق فيما يتعلق بكل من تشكّلها التركيبي الجيد وتماسكها الدلالي، إذ إن الاستعارات تنتج نمطا في أول هذين الاختبارين وتخفق في الثاني، وهي تخفق في الثاني فوراً وحسباً، على أساس نحوي بشكل خالص، ولم يعد النجوة لاختبارات الصدق الكائنة في هذه المرحلة من تطورنا اللغوي ضروريا. وستظل هذه المسألة غائبة عن النظر على نطاق واسع، إذا ما ظل تركيزنا مُنصبّاً على الأمثلة الدائرة للاستعارة مثل "الإنسان ذئب"، و"سام خنزير"، و"سالي لوح ثلج"، وهي جمل اقترانية copulative sentences تكون فيها العبارة الاسمية متبوعة بمحمول غير متسق نوعيا معها. وبالنسبة لاستعارات من هذا النمط يمكن بقدر ما من المعقولة أن يكون الزيف الصريح مرشّحاً بوصفه الآلية التي تُطلَق التفسير. لكن حين لا تكون الجملة الاستعارية من النمط الاقتراضي، كما في "السفينة تحرّت البحر" - ناهينا عن ذكر أمثلة من الشعر مثل "وقفت حياتي - مسدسا محشوا" "My life stood - a loaded gun" - يصبح من المشكوك فيه أكثر وأكثر أن تكون استجابتنا الفورية مرجعية referential بشكل طبيعي، بل الأكثر احتمالا إلى حد بعيد أن نستجيب على أساس كفاءتنا اللغوية المتأصلة، بمعنى حدسي فإن مكونات الجملة الاستعارية تنتهك القواعد التي تحدّد العلاقات المسموح بها بين العناصر الدلالية. ودعونا نعاين في هذا الصدد الأسطر التالية من بيتس "الإبحار إلى القسطنطينية":

رجل عجوز شيء تافه ليس إلا
معطف بالٍ على عصا ما لم

تصفق الروح يديها وتغنى

An aged man is but a paltry thing

A tattered coat upon a stick, unless

Soul clap its hands and sing

إذا حللنا الاستعارات الأساسية في هذه القطعة،

إمكاننا أن نحاجج بأن الزعيمين الرئيسيين أن الرجال

معاطف (على عصا) وأن الأرواح تصفق أياديها وتغنى

كليهما زائفان صراحة ؛ لأن الرجال ليسوا معاطف والأرواح

ليس لها أياد ولا تغنى. إلا أن هذا التحليل سيغفل تمييزا

مهما: الرجال ليسوا معاطف، مقابل الأرواح ليست من

الأنواع التي لها أياد أو تغنى. فالحصول في الاستعارة

الأولى يعزو الموضوع إلى فئة غير ملائمة an improper

category، وفي الثانية يسند إليه خاصية أو خاصية غير

منطقية. وبمصطلحات نحوية، فإن هذا يعنى أن كلا

الاستعارتين تنتهك قواعد الاتساق الدلالي semantic

consistency. وكما اتضح أعلاه، فإن الانتهاكات تتخذ

أشكالا مختلفة. والآن أعتقد أن استجابتنا لـ "القصور"

في الاستعارات تعمل في المقام الأول دائما بوصفها

وظيفة لأنظمتنا النحوية المستدخلة^(١). ويمكن أن

يكون، مع ذلك، أنه حيث تكون الاستعارات الاقتراضية

copulative metaphors معينة، تكون الاستجابة إزاء

انتهاك قاعدة الافتراض الفرعي الخاص بـ (عضوية الفئة)

(class membership) استجابة يصاحبها إقرارنا أن

الدعوى المصنوعة بالتأكيد الاستعارى the metaphoric

assertion زائفة. إلا أنني أترك هذا السؤال مفتوحا. ومع

ذلك، فإننا حين نواجه استعارة لا تتضمن افتراضا فرعيا

غير ملائم an improper subsumption بل إسنادا غير

ملائم an improper attribution، حينئذ تكون استجابتنا

المباشرة، فيما أزعج، لغوية بشكل خالص، ومشتقة

من فهمنا الضمني للقيود على القواعد الخاصة بالربط

الدلالي، وليس من معرفتنا بكيف يكون العالم متشكلا.

تفعيل المشكل

قد يكون من الجدير بالاهتمام الآن أن نذكر المزيد

حول "تفعيل" المشكل، لتعاين في سياق أعم ما الذي

يجعل السامع أو القارئ يستدل أن التعبير الذي يواجهه

يتطلب أن يكون مفسرا (قارن الملحوظة ١). لقد بينت

أعلاه لماذا أعتقد أن العملية بالنسبة للاستعارات الأدبية

يتم التوصل إليها بواسطة إدراك حدسى لأن العناصر التي

في التلطف تكون غير متوافقة دلاليا مع بعضها البعض.

وبهذا الصدد فإن حالات المفارقة irony وأفعال الكلام

غير المباشر تختلف اختلافا أساسيا، ولذلك على العكس

من الاستعارة، التي يكون التفعيل فيها مؤسسا على

السمات الدلالية، نجد أن التفعيل بالنسبة للمفارقة وأفعال

الكلام غير المباشر يُستقى من اعتبارات تداولية. وهذه

نتيجة منطقية لحقيقة أن التلطفات المفارقة وأفعال

الكلام غير المباشر تكون مفهومة دلاليا. إذ ما من عدم

توافق دلالي بين الكلمات في "لقد كانت ملاحظة ذكية

للغاية" أو "مذيعاك يصدر الكثير من الإزعاج". إذ يمكن

أن يتم تلطف هاتين الجملتين في ظروف يكون فيها معنى

الجملة ومعنى المتكلم متطابقين، بلا إشارة ما إلى أنهما

يستدعيان فهما أكثر من المعتاد. وبالنسبة للجملة الأولى

لكي تعمل على نحو مفارق فيجب أن يكون هناك عدم

توافق بين ما تقوله الجملة وسمات السياق غير اللغوي؛

أمّا لكي تعمل الجملة الثانية كفعل كلام غير مباشر

شيئا بخصوص السياق فيجب أن يتضح أن الجملة تكون

مستخدمة لتفعيل أكثر من مجرد أن تقرر واقعة. وفي ظل

رؤيتهما على هذا النحو، تكون المفارقة وأفعال الكلام غير

المباشر تداوليتين بشكل حاسم في طبيعتهما.

وبهذا الصدد، فإنه يمكننا أن نتناول نمطا آخر من

التعبير يظهر كثيرا في مناقشات الاستعارة. وبالتالي، فإن

الدعوى التي تجعل ذلك الانحراف الدلالي شرطا ضروريا

للاستعارة عادة ما تواجه بإيراد أمثلة لا يكون فيها انحراف.

ويذكر سيرل في نقاشه مثال تعليق دزيرلى كما هو حين

أصبح رئيسا للوزراء: "لقد تسقلت إلى قمة العمود اللزج"

"I have climbed to the top of the greasy pole "

إن المسألة المهمة في النقاش الراهن حول هذا

المثال والأمثلة المشابهة هو أنها لكي تكون مفهومة

استعاريا يجب أن تكون مستخدمة في سياق (غير لغوي) لا متوافق (incompatible nonlinguistic) context - على سبيل المثال، حيث لا يوجد عمود لزج ولم يحدث فعل تسلق، إذ لو كان ينبغي لهذه الشروط أن تكون حاضرة في الحقيقة ولو كان المتكلم يقصد أن يحيل عليها، فإن الجملة حينئذ لن تعمل استعاريا. وقد نطلق على مثل هذه الجمل استعارات ملتبسة equivocal. فاللجوء في مثل هذه الاستعارات إلى معنى تلفظ المتكلم - كما هو أيضا في المفارقة وأفعال الكلام غير المباشر - يجب أن يكون محفوزا بعدم توافق معنى الجملة مع المحيط الذي تكون متلفزة فيه. إذ لا يمكننا أن نحدد قصد المتكلم الصريح إلا بهذه الطريقة فحسب. هذا في حين أن الموقف خلاف ذلك تماما مع الاستعارات الشعرية أو الأدبية حيث يكون القصد، بمصطلحات سيرل، مفروءاً من التلفظ ذاته.

الاستعارة لدى ليكوف وجونسون

في نظرية الاستعارة التي يطرحها ليكوف وجونسون (١٩٨٠)، يلعب فصل ما هو مقول عما هو مقصود دورا مهما، وإن يكن بطريقة مختلفة تماما عن الطريقة التي يلعبها ذلك الدور في نظرية سيرل. إذ يجادل ليكوف وجونسون، مثلهم مثل سيرل، أن ثمة بنية ذهنية لمتكلم تكمن وراء التلفظ الاستعاري، لكن بينما تمثل تلك البنية عموما بالنسبة لسيرل تصورا غير استعاري (في حالات عديدة عبارة حرفية شارحة)، فإن هذه البنية ذاتها هي بالنسبة لليكوف وجونسون بنية استعارية. إذ إن لغتنا مملوءة بتعبيرات مثل: "دمرت حجته"، "هاجمت فرضيته الأساسية"، "لقد حشد وقائع عديدة ليدعم موقفه". إن مثل هذه التعبيرات، وفقا لليكوف وجونسون، تُستقى من حضور مفهوم استعاري في أذهاننا يرى أن الصجاج حرب وكذلك تعكسه. إن الاستعارات التصورية لا تحتاج، بما هي كذلك، أن يكون معبرا عنها. والدليل على وجودها توفّر تلك الاستعارات اللغوية ويستدل عليه منها، مثل الاستعارات المذكورة للتو والتي تقع

بشكل عريض وعلى نحو منتظم في الكلام اليومي لمعظم المتكلمين (انظر أيضا ليكوف في هذا المجلد).

وعلى الرغم من أن النظريتين تلتقيان بحيث إنه لكي يتوصل إلى تعليل ما لما هو مقول يجب على المرء أن يلجأ إلى ما في ذهن المتكلم، إلا أن هذا لا يعدو أن يكون تشابها محدودا. إذ إن هذا اللجوء هو بالنسبة لسيرل نتاج مقارنة فعل الكلام لتحليل اللغة، وهكذا فإنه وظيفة للتداولية. أمّا بالنسبة لليكوف وجونسون، فإن اللجوء [إلى ما في ذهن المتكلم] ينبع من اقتناع بأن الاستعارات التصورية، في احتشادها، تحدد مرّقباً للإطلال على "الحقيقة" "truth" و"الواقع" "reality"؛ وبالتالي فإنهما يصوغان حجة ميتافيزيقية. ومن هذه الجهة، فإن موقفهما يحمل بعض التقارب مع الموقف الذي تطرحه فرضية ساير - ورف. أمّا الاختلاف فيتمثل في أنه مع فرضية ساير - ورف يُعَدُّ بشكل مقصود سجل الفئات النحوية للغة في ذهن المتكلم رؤية العالم بالنسبة للمتكلم، هذا في حين أنه مع ليكوف وجونسون تُؤدّي تلك الوظيفة بطبع المتكلم على ذهنه لمجموعة من الاستعارات التصورية.

ومع التسليم أن هذه الانطباعات الذهنية هي فعلا استعارية في طبيعتها، فإن السؤال يطرح نفسه بخصوص مرتبة تلك التعبيرات التي تقع في الكلام والتي فيما يفترض تستقي من الاستعارات التصورية وتعكس وجودها. إذ إنه لا يوجد في معظم نظريات الاستعارة، بما في ذلك نظرية سيرل، تساؤل عن المرتبة الاستعارية للتعبيرات المتداولة لغويا والمستشهد بها على سبيل التمثيل. إذ هنا وهناك الكثير من الأمثلة التي يمكن تقديمها والتي تكون وظائفها الاستعارية مخففة بدرجة ما ("سام خنزير"، "الصجاج أصبح ساخنا"، إلخ)، لكن التركيز في هذه الدراسات يكون بشكل جوهري على تعبيرات لغوية لا تكون مرتبتها الاستعارية metaphorical status موضع شك. هذا في حين أن الحال بخلاف ذلك مع التعبيرات اللغوية التي تظهر في نظرية ليكوف وجونسون. إذ من الأمثلة التي يوردونها "إنفاق الوقت"، و"مهاجمة

المواقع"، و"مُضَيَّنًا في طرق منفصلة" فهذه التعبيرات، فيما يقولان، "هى انعكاسات لمفاهيم استعارية منتظمة تبني أفعالنا وأفكارنا وهي حية بأكثر معاني الحياة أساسية؛ إنها استعارات نحيا بها. ومساءلة أنها راسخة عرفيا conventionally fixed داخل محجم الانجليزية لا يجعلها أقل حياة." (p.55, 1980)

إن هذه العبارة الأخيرة تثير جوا من التناقض، إن لم يكن حقا من عدم الاتساق. إذ إن المرء يفترض اعتياديا أن هذه الوحدات راسخة عرفيا داخل المعجم إلى حد أن معانيها تكون معتادة، وبالتالي صارت مستقرة، ومعياريا يشار إلى هذه الاستعارات التي خاضت هذه الصيرورة بوصفها "ميتة" "dead"، وليست "حية" "alive". والآن يناقش ليكوف وجونسون نمطا من الاستعارة التي تعد بالنسبة لهما ميتة "قدم الجبل" "foot of the mountain"، وتعد استعارات هذا النمط، مثل "رأس الكرنب" "head of cabbage"، و"رجل المنصدة" "leg of a table" الخ، فيما يقولان، "شاذة" "idiosyncratic"؛ لأنها "لا تتفاعل مع استعارات أخرى" و"لا تلعب بشكل خاص دورا مهما في نسقنا التصوري" (p.50, 1980). إن هذه الاستخلاصات تُبْرِز بقوة الطابع التصوري لنظرية ليكوف وجونسون حول الاستعارة. إذ بالنسبة إليهما لا يتم تحديد "حيوية" the vitality تعبير لغوي ما بمرتبة عناصره في المعجم والدور الملعب بتلك العناصر في التاليفات النحوية، بل يتم تحديدها بالدور الذي تلعبه تلك العناصر في نسقنا التصوري وبدلالة وظيفتها في السلوك والحديث حول حياتنا اليومية.

اقترح للاستعارة الأدبية

يتضمن طرح سيرل عن الاستعارة (وكذلك طروح أخرى) الافتراض القائل إنه ينبغي أن تؤخذ الشروط، مع الأخذ في الحسبان عدم التوافق بين التلفظ والشروط في العالم، بوصفها ثابتة fixed وأن التلفظ هو ما يجب أن يكون مُفسَّرًا. إلا أن هذا لا يعد وضعا ضروريا بشكل منطقي؛ إذ يمكنه إذا ما أحسبنا، في مواجهة عدم التوافق بين ما

هو مقرر في التلفظ والشروط كما تتحقق في العالم، أن نعد التلفظ ثابتا fixed وأن نفسّر العالم. أى أنه بدلا من أن نفسّر التلفظ بحيث يكون له معنى في العالم نفسّر العالم بحيث يكون للتلفظ معنى. وبناءً على هذا الطرح، فإن "الفصور" "defectiveness" يكون واقعا في العالم (أى العالم الفعلي) وليس في التلفظ. فالتلفظات "المتعرفة" مأخوذة حرفيا؛ تعنى ما نقول - وما تعطيه هو العالم.

وبتوظيف هذا التصور للاستعارة، يجب أن يكون الوضع المصورّ بالتعبيرات اللغوية (المأخوذة في قيمتها الظاهرية) معللاً على نحو ما. ويقدر ما ستكون هذه الحالات خارقة للطبيعي preternatural، وهجينة انطولوجيا ontologically bizarre بقدر ما لا يمكن لتعليقها أن يظهر بشكل فعلى؛ إذ إن المفهوم المعبر عنه بالتلفظ لا يمكن له في الحقيقة أن يكون مستدعى للتمثيل الذهني، ومع ذلك، وكما ناقشت في مكان آخر، فإنه على الرغم من أن الحالات الخارقة للطبيعي لا يمكن أن تكون متصورة بوصفها موجودة فعليا، إلا أن إمكانية وجودها يمكن أن تكون متصورة؛ إننا نستطيع أن نشكل تصورا لما سيحب أن يكون عليه عالم ما إذا ما كان له أن يؤلف مثل هذه الأوضاع (انظر : Levin, 1988, pp.65-73). و بتصور عالم من هذا النوع لا نسقط عينية الحالات الخارقة للطبيعي، وإنما نعبر مصداقية لإمكانيتها. إذ لو أننا نقرأ في قصيدة ما "السماء غاضبة"، فإننا نتصور عالما من الممكن أن تكون السماء فيه غاضبة، وبالطريقة ذاتها، يمكن أن تكون الريح جائعة، والنجوم سعيدة، وهكذا. إن الصيرورة المعتادة للتفسير ببساطة معكوسة؛ فبدلا من بناء تأويل يتوافق مع الشروط القائمة في العالم الفعلي، نبني تأويلا يستجيب اللغة الفعلية للتلفظ. وبالتالي، فإن ما ينبغي بوصفه استعاريا ليس اللغة المعبر بها عن القصيدة، بل العالم الذي جعلتنا اللغة نسقطه. إننا نسقط أنفسنا داخل عالم استعارى.

إن أخذ لغة التلفظات الاستعارية حرفيا هى أيضا وصية سيرل وديفيدسون؛ والاثان لا يختلفان إلا فقط فيما

يزعم أن الصيرورة التفسيرية يجب أن تتألف منه. إذ يتخذ التفسير بالنسبة لسيرول شكل استدلال على معنى المتكلم، في حين أن التفسير بالنسبة لدفيدسون هو عملية يتصور فيها القارئ أو المحلل سلسلة مفتوحة النهاية من العلاقات الجديدة التي يستبصرها المعنى الحرفي. وبالنسبة لكل من سيرول وديفيدسون، فإن أخذ الاستعارة حرفياً هو مرحلة في تطوير تأويل يتعد عن المعنى المؤلف بالتلفظ الفعلي، إذ كما وصفت العملية، فإن لغة الاستعارة أيضاً ينبغي لها أن تكون مأخوذة حرفياً. ومع ذلك، فإنه لا يوجد، وفقاً لطرحي، انزياح دلالي عن المعنى الحرفي أو تضخيم له، فالاستعارة مفترضة ألا تعني شيئاً مختلفاً عما تقوله أو أكثر منه. ومع ذلك، فإنه بقدر ما تكون تعبيرات الاستعارة نطياً (في الشعر) منحرفة دلالية، بقدر ما يعنى هذا أن عبء التفسير يقع على تصور أوضاع خارقة للطبيعي - عوالم استعارية.

وفي سياق الملاحظات السابقة دعونا نعين القصيدة التالية لاميلى ديكينسون :

The mountain sat upon the plain
In his eternal chair.
His observation manifold.
His inquest everywhere.
The seasons prayed around his knees.
Like children round a sire:
Grandfather of the days, is he.
Of dawn the ancestor.

جلس الجبل على السهل
فى مقعده السرمدي
مترابكة رؤياه،
و استشرافه فى كل الأماكن.
الفصول تجتو لتصلى حول ركبتيه،
مثل أطفالٍ حول أبيهم :
جد الأيام هو،
فجر الأسلاف.

إن نمطا معياريا من التأويل من الممكن أن يتضمن

ملاحظات مثل الملاحظات التالية : فى السطرين الأولين يُعبّر عن موقع الجبل فى مكان معين بـ "جلس... فى مقعده السرمدي"، كما يُعبّر فى السطرين (٣ و ٤) استعاريا عن أنه يرتفع أعلى مما يحيط به، أمّا السطر (٥) "الفصول تجتو لتصلى حول ركبتيه" فهو استعارة لرسوخ الجبل على مر السنين، بينما يعوى السطران (٧ و ٨) استعارات لعمره الموهل فى القدم. وعلى افتراض أن الملاحظات السابقة تعكس بشكل عام مقارنة قياسية للتحليل الاستعارى، فإننا سنستخلص أن أاميلى ديكينسون خبرت استبصارا شعريا عاديا نوعا ما - استبصار أن الجبل عالٍ، وقديم، ومهول فيزيقيا - ومضت تصنع من ذلك الاستبصار قصيدة مثيرة إن لم تكن مشهدة بابتداع التعبير عنها بترتيب غير معتاد للغة. والآن لو أننا سنعكس المقاربة، فإننا نفضل العالم الذى توجد فيه للجبل الخواص التى تسند لها لغة القصيدة إليه : إنه يجلس بالفعل على مقعد سرمدي، ينظر فى كل صوب، له ركبتان حولهما تجتو الفصول لتصلى، وما إليه. وبناءً على هذه الرؤية ليست اللغة هى اللاحقة، وإنما التصور، فثلك اللغة هى ببساطة وصف أمين لذلك التصور. وقد يثار السؤال إذا ما كانت إميلى ديكينسون قد قصدت حقيقة فى كتابتها للقصيدة أن تسقط مثل هذه النسخة من الواقع التى قد اقترحتها. إننى لست متأكدا أن هذا السؤال سؤال له صلة ضرورية بالموضوع. ففى حالة شعراء (وروانيين) معينين يمكن أن يكون لدينا، انطلاقا مما تعلمناه حول رؤاهم للعالم، درجة كافية من الثقة أن قراءة "تصورية" conceptualist reading من النوع الذى اقترحته أعلاه تكون محفزة بشكل جيد. ^(٣) وبالتالي، ففى التعامل مع وليم وردزورث يمكن التدليل على أن لديه رؤية للكون فيها روح مفردة غير متميزة سارية عبر كل الطبيعة، توجد الكائنات الإنسانية وموضوعات محيطاتها الطبيعية. إن قراءة حرفية للاستعارات فى شعره (قارن كمثّل لفئة متوافقة من الاستعارات "السكنية التى تتنفسها الطبيعة بين التلال والخمائل" the calm which Nature breathes among the hills and groves, Prelude,

1-1280). ستولد إذا تصورا للكون متوافقا مع رؤية العالم من هذا النوع (انظر : Leven, 1988, pp.227-37). وحتى في ظل غياب أي معرفة محدّدة حول نظرة المؤلف العامة يظل متاحا لنا، مع ذلك، أن نفرض تأويلا تصوريا على العمل. إن بعض قصص جورج لويس بورخيس، وكذلك روايات ما يدعى "الواقعية الخرافية" *fabulous realism*، تعبر أنفسها لمثل هذه القراءة، وفي رأيي أنها تريح منها. كما أن شعر وليم بليك سريع الاستجابة لها هو الآخر. والأمر يستوي، في التحليل الأخير، مادام أن تقرير أن نأخذ - ونؤوّل - الاستعارات التي في العمل حرفيا يمكن أن يعتمد ببساطة على ما إذا كنا نرغب أو لا نرغب في أن نظهر وجهة نظر العمل في توافق مع تصورها الخاص لكيف يمكن للعمل أن يكون منظّما. وهذا القرار يمكن أن يُستقَى بشكل طارئ من العمل المعدّد الذي يتم تحليله أو يمكن أن يُستقَى من مبادئ المرء الجمالية أو الثقافية أو الفلسفية العامة.

تعليقات

هذا الفصل هو عبارة عن مراجعة للفصل الذي ظهر في الطبعة الأولى من هذا الكتاب [أي من كتاب "الاستعارة والفكر" *METAPHOR AND THOUGHT*، تحرير أرطوني] تحت عنوان مقاربات معيارية للاستعارة واقتراح للدعاء الأدبي *Standard approaches to the metaphor and a proposal for literary pretension*. من الضروري فهم عملية تفسير الاستعارة والاستجابة للتلفظ الذي تتطلبه للتفسير بوصفهما عمليتين متميزتين. إذ إن الأخيرة هي عبارة عن رد فعل تلقائي

المراجع :

- (1) هذا النص مترجم من مجلد يشمل دراسات أخرى عن الاستعارة، منها دراستا "سيرل" و"ليكوف" وغيرهما، فضلا عن هذا النص المترجم.
- Davidson, D. (1978). *What Metaphors Mean*. *Critical Inquiry*, 5, 31-47.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Levin, S. R. (1988). *Metaphoric Worlds*. New Haven, CT: Yale University Press.

يُطلق العملية التفسيرية. وبالنسبة للعملية التفسيرية ذاتها، فإن تلك العملية تكون مميّزة على حد ما أزعّم؛ وذلك أن نظاما مختلفا من الملاحظات الدلالية يكون متضمّنا في تشغيل الاستعارة أكثر مما يكون متضمّنا في تشغيل التلفظ الحرفي. ويؤكد دافيدسون في تعليق له ضمن (1978, p. 46)، أنه لا توجد، بالنسبة لأي استخدام للغة، نهاية لمدى ما يمكن أن يجعلنا نلاحظه، بحيث إن الاستعارة لا تختلف في هذا الصدد عن اللغة الحرفية. ولا أجد أنه من الضروري لي أن أخطف مع هذه الدعوى ومع ذلك، فإن محور اهتمامي ينصب على الاختلاف بين الأشياء المستدعاة لملاحظتنا. ولذا فإن الأمر المهم بالنسبة لي يتمثل في حقيقة أن الاستعارات، في طرح دافيدسون، تستدعي أشياء وعلاقات جديدة لملاحظتنا. وهذه الحقيقة تجعل العملية التفسيرية للاستعارات مختلفة عن تلك الخاصة بالتلفظ الحرفية. وفي حقيقة الأمر، فإنني لن أقول فيما يتعلق بالنمط الثاني من التلفظ أننا نفسرها؛ لأننا ببساطة نفهمها.

٢- إن التقابل الضمني بين ما ادعوه مقاربة "تصورية" للاستعارة والمقاربة التصورية لليكوف وجونسون يصل إلى ما هو أكثر من مجرد اختلاف في المصطلح. وذلك أن اهتمامهما الأساس ينصب على اللغة العادية، بينما ينصب اهتمامي أنا على اللغة الأدبية. وذلك أن المفاهيم، بالنسبة إليهما، تحدّد الشكل الذي تتخذه اللغة، بينما بالنسبة لي فإن اللغة (لغة القصيدة أو الرواية) هي ما يحدّد الشكل الذي سيتخذه تصور ما. وثمة اختلافات أخرى كذلك، إلا أن هذا ليس هو المكان المناسب لتناولها.

قراءة فى قصص الدكتور شكرى عياد

محمود عبد الوهاب^(٢)

ذكرى شكرى عياد (١٩٣١/١٩٩٩)

حلت فى أغسطس الماضى الذكرى العاشرة لرحيل الناقد والأديب الكبير الدكتور "شكرى عياد"، من غير أن يشعر بها أحد من القائمين على أمر الثقافة فى مصر، ولا حتى من بين المتابعين لأحوالها فى المنابر الصحافية والإعلامية المختلفة؛ وربما كان تلامذة الراحل الكبير من نقاد هذا الزمان، خاصة أولئك الذين انصرفوا إلى جنى أرباح المرحلة من خلال مواقعهم الثقافية الرسمية، على رأس المتكبرين لأستاذهم؛ فقد تعمدوا تجاهله وهو حى يرزق، ثم استمروا بعد رحيله؛ ذلك أن سيرة الأستاذ بما عرف عنه من ضمير حى، واستقلال فكرى، وتعفف عن سائر أشكال التريح والسمسرة الثقافية؛ هذه المناقب كلها تكشفهم، فتؤرقهم وتقض عليهم مضجعهم!

كانت مجلة (إبداع) فى إصدارها الثانى قد نشرت ملفا صغيرا فى تأبين الراحل الكبير عام (١٩٩٩)، غير أن ترائفه الغنى فى التأليف النقدي نظرا وتطبيقا، وفى الترجمة والإبداع القصصى، وفى الشأن الثقافى عامة؛ هذا كله لا تزال الحياة الثقافية المعاصرة بحاجة إلى أن تفيد منه، لا سيما الأعمال النقدية المهمة التى نشرها الناقد الكبير الراحل فى أعوامه الأخيرة على نفقته الخاصة، بعد أن أصابه اليأس من المؤسسات الثقافية الرسمية؛ ومن صغار تلامذته الذين تهافتوا على كراسيها.

رغبة واحدة أساسية للإنسان تتبع منها كل الرغبات: تلك هى رغبته فى الحرية .
ويصور فى قصته: "السجن الكبير" (مجموعة طريق الجامعة) صبيا يحيا فى سجن بلا أسوار متهمًا بتهمة لا يعرفها، وإن كان على يقين من براءته منها، كان الصبي يتجول فى أرجاء السجن، ويحيا مع شخصيات من مختلف الأعمار فى حجرة أشبه بعنابر النوم فى المدارس

يخاطب الدكتور شكرى عياد جمهور الشباب فى: "العيش على الحافة" (فصول من سيرته الذاتية) قائلا: طالما حلمت بالحرية، اجعلوها أغلى أمانيتكم.
ويكتب فى قصته: "كهف الأخبار" (مجموعة كهف الأخبار): لم أقتنع بما يقوله علماء النفس من أن رغبات الإنسان مرتبطة دائما بضرورات بيولوجية، يسمونها أحيانا غرائز، وأحيانا حاجات، لقد وجدت نفسى أجزم بأن ثمة

(٢) ناقد مصرى.

الداخلية، لكن الناس الذين كان يحيا بينهم لا يفكرون كثيرا في حالتهم، إن كل ما كانوا يخافون منه هو أن تهب العاصفة، وعندما هبت بالفعل وراحوا يكونوا وكأنهم خائفون على سجنهم، صرخ فيهم الصبي: هل تصرخون لأن العاصفة تطعم جدران السجن؟ ألم تعرفوا أبدا الحياة خارج الأسوار، إن الأرض ممتدة لانهاية لها ولانهاية للسماء، هناك حقول ومراعٍ وأشجار عالية، هناك جئات من نخيل وأعنان، هناك نهر يفيض أبدا اسمه نهر الحياة .

في هذه القصة ذات المحتوى الرمزي الواضح والمباشر، كان الدكتور شكرى يغنى نشيدا للحرية، التى ظلت عنده حجر الزاوية فى منظومة قيمه، لكن الحرية لم تكن عنده انعزالا عن الناس وقضايا المجتمع، فقد عاش موهوما بكل ما يعالونه من فقر ويؤس وجهل، مؤرقا بحيرتهم بين ماضٍ تمتد فيه جذورهم، ومستقبل يروعهم ويهددهم دون أن يجدوا من الرؤى والافكار ما يعينهم على مواجهته والتبأت في وجهه تحدياته، ولكن ماذا كانت الحرية تعنى عنده؟ هل هى حرية الفرد فى مواجهة الجماعة؟ هل هى حرية المجتمع فى مواجهة السلطة؟ هل هى حرية المفكر فى التصدى للمقولات المتوارثة والأفكار الراسخة؟ هل هى حرية العقل فى مواجهة التفكير ذى الطابع الانفعالى والعاطفى وذى الطابع الأحادي؟ هل هى حرية المبدع فى مواجهة التعصب؟

فى ظنى أننا قد نجد إجابة على هذه الأسئلة فى قراءة مجموعة مختارة من قصصه القصيرة، التى نشرت فى ست مجموعات وضمها مجلد صدر عام ١٩٩٧. فى قصته: "رباعية الزمن الميت" (مجموعة رباعيات)، يراقب الراوى فى القسم الأول من الرباعية مجموعة سمكات تتحرك فى صندوق زجاجى، متأملًا ألوانها وحركاتها وما انطوت عليه كل منها من مظاهر الغرور أو الخيلاء، ثم ينهى هذا القسم بهذه العبارة: "كل هذا ولا أحد من ذكر أو أنثى يفكر أن اضطرابه وسبعه، وصعوده وهبوطه، ورضاه وسخطه، محدودة بمكبج حجمه

بالضبط ٣٠ × ٥٠ × ٤٠ سم، يملكه شيخ متعبد أحيل إلى المعاش منذ زمن، ويعيش وحده بعد أن قتل زوجته وطرد أبنائه".

يرمز الدكتور شكرى بهذه القصة إلى موقع الإنسان الفرد من الكون، فهو كائن عابر يحيا لفترة قصيرة (أشبه بالومضة إذا نظرنا إليها من منظور كونى)، فوق مساحة من أرض هى أحد الكواكب التى تضمها مجموعة شمسية، تنتمى إلى مجرة تدور فى فضاء يحتوى العديد من المجرات. من هذا اليقين بتفاهة الوجود الفردى كان الدكتور شكرى يستمد قوته فى مواجهة كل المغريات، ويستمد شعوره بالعزة والكبرياء، فهو يقول فى قصته: المسافر (مجموعة كهف الاخيبار) "تلذ لى فكرة أن الأرض شيء صغير جدا، مجرد هباءة فى ذلك الكون الذى يضل العقل فى تصور أبعاده".

من هذا اليقين بتفاهة الوجود الفردى، صعد إلى يقين بأهميته أن يحيا الفرد الإنسانى هذه الومضة التى هى كل عمره، وقد تفتحت ونمت وازدهرت كل إمكاناته وكل قدراته على الإنتاج والابتكار والإبداع وقيادة الجموع.

فى قصته: "الذى لا يتغير" (مجموعة زوجتى الرقيقة الجميلة)، يحكى لنا الراوى عن شاب ريفى كان يعمل خادما فى شقة يسكنها مجموعة من أصدقائه الطلبة، عمل ذلك الشاب بعض الأعمال الصغيرة والمشبوّهة: ماسحا للأحذية وياثعا للمخدرات ومخبِرا للبوليس، لكن ذلك الشاب الذى لم يتعلم فى أى مدرسة ولم يقرأ فى حياته كتابا، تطوع لحمل مجموعة من الكتب إلى محل سكنه قبل أن يداهم البوليس السياسى شقة الراوى ويجعل منها بعض أدلة اتهماء، وقد ظل الراوى حائرا من هذا التصرف الصادر عن شاب جاهل ومشبوّه، حتى فاجأه بأنه كان أحد المتطوعين لرد العدوان الثلاثى على بورسعيد.

فى هذه القصة سخرية من نظرة المثقف المتعالية على الرجل العادى، ذلك الذى يتعلم من الحياة أكثر مما يتعلمه المثقف من الكتب.

كان الدكتور شكرى يرفض كل الافكار والمذاهب التى تقع الوجود الفردى لأى إنسان داخل إطارات جامدة، وكان يدعو إلى تربية الفرد بحيث لا يطمس انتماءه لجماعته ملامح وجوده الفردى الخاص.

فى قصته: "حكاية الريان الأعمى" ثمة أم تتوسل إلى قائد سفينة تجارية كى يأخذ ابنها الصغير معه ليعمل تحت قيادته خادما أو حمالا، يوافق الريان، وفى قاع السفينة يتعلم الصبى كيف يجلس بين مجموعة من الصبية ليدفعوا حركة المجاديف، ينتبه الصبى بعد فترة إلى أن العمال الكبار يلوطون الصبية، ويتعلم من صديق له أن عليهما أن يتناوبا النوم واليقظة حتى يضمنا الحماية لجسديهما من أى اعتداء، قال له صديقه: كل مجرم جبان، والشر لا يُرتكب إلا خفية، فلا تشذ عن القطيع فيفتروسلوكك، ولا تنخرط فيه فُتساق الى الذبح.

وكما كان الدكتور شكرى يحذرنا من الشرود بعيدا عن المجتمع، كان يحذرنا من الاندماج فيه إلى درجة تنطمس فيها ملامح وجودنا الفردى.

ولكن ما هى ملامح وجود الفرد عنده؟ هل هى صورة الوجه وأبعاد الجسد؟ هل هى ملامح انتسابه إلى طائفة أو بيئة أو طبقة؟ هل تكمن فيما يمارسه من مظاهر السلوك؟ أو ما يردده من المحفوظات؟ هذه بعض ملامح الوجود التى قد يكتسبها الفرد من مجتمعه دون أن تدل على ملامح وجوده الحقيقى.

اعتادت بعض النظم السياسية أن تتعامل مع رعاياها باعتبارهم كائنات حية تحتاج إلى أن تأكل لتستمر حياتها وتحافظ - بالتنازل - على النوع، وفى قصته: "حكاية المدينة التى عبت الثعابين" (مجموعة حكايات الاقدمين) نقرأ أن مدينة تعبد الثعبان، وتحض مواطنيها على أن يحقق كل منهم لعبانيته. كانت المدينة ترفع شعارا فاشلا يقول من لا يعمل لا يأكل، لماذا يعترض الدكتور على شعار يحض على العمل فى مواجهة الكسل والبطالة والسرقة والتسول؟ هو لا يعترض على الشعار ولكن على فكرة أن لا أحد فى هذه المدينة يعمل العمل الذى يناسبه ويوظف إمكاناته؛ إن من يصلح عالما كان

يعمل حمالا، ومن يصلح قائدا كان يعمل جنديا .. إلخ، وفى هذا إهدار لطاقات المجتمع. لقد تحول شعار العمل إلى عنوان لعبودية عصرية تقزم الوجود الفردى، وتحيل ملايين الأفراد إلى قطع من الحيوانات يردد الشعارات مثل الببغاوات، ويسلك معظم الأوقات سلوكا غوغائيا.

فى قصته: "رجل عظيم" (مجموعة زوجتي) يصور لنا صبيا سهر طول الليل فى إعداد لافتة يشارك بها مع الجموع فى وداع أحد الزعماء والسير فى جنازته، كانت الشوارع قد ازدحمت بالبشر، والتشكيلات العسكرية تسبق الجنازة، والموسيقى النحاسية تعزف ألحانا حزينة، لكن الصبى لم يستطع عبور النهر، لذلك جلس على الشاطئ وقد هذه التعب وراح يتساءل: هل يقيم النحل جنازة ضخمة لملكته عندما تموت؟ وهل تعرف لها فرق الموسيقى، وتسير خلفها فرق الجيش؟ داهم الصبى النعاس فنام وعندما استيقظ كانت الجنازة قد مرت، وكانت اللافتة قد انزلقت من يده وضاعت بين أمواج النهر الهادئ الرزين.

على ضفتي هذا النهر عاشت جموع المصريين وتعاقبت أجيالهم، ومن عمل هذه الجموع تكونت لمصر ملامحها الجغرافية والتاريخية والحضارية، لماذا إذن هذه المبالغة الإعلامية ذات الطابع الانفعالى والعاطفى لمجرد وفاة زعيم، مهما بلغت عبقريته وحجم إنجازاته فهو ليس فى النهاية سوى فرد محكوم عليه - مثل سائر البشر بالموت؟

كان الدكتور يكن ولاءً عميقا للشعب المصرى الذى يكتب عنه فى قصته: "النهاية" (مجموعة ميلاد جديد) "إنه كان يردد كالمراد المغلوب على أمره، مقيدا ومثخنا بالجراح، لا يملك ذخيرة إلا الحقد، ولا سلاحا سوى السخفرة".

لكنه لم يكن يشارك أحزاب اليسار فى نظرتها إلى جماهير العمال والفلحين، كانوا ينظرون إليهم باعتبارهم سواعد عاملة، وكان ينظر إليهم باعتبارهم كائنات إنسانية: تحب وتكره وتحلم وتثور لكرامتها.

فى قصته: "المعدية" (مجموعة ميلاد جديد) يحكى الراوى عن مجموعة من العمال يتجمعون فى الفجر على شاطئ الرياح، انتظاراً للمعدية التى ستقلهم إلى المجلح الذى يعملون فيه، لكن المعدية كان بها عطل ولن تعمل هذا الصباح، ماذا يفعل العمال والأجر الذى سيحصلون عليه هو ما سيشترون به الطعام لذويهم؟ هل يعودون إلى بيوتهم بلا طعام؟ يغامر بعضهم ويسبح حتى الشاطئ الآخر، ويتردد "علي" أحد العمال الذى كان عريساً لم يكدها بعروسه، ويقرر العودة إلى البيت، لأنه لا يجيد العوم، لكنه ما إن يتخيل نفسه وقد عاد إلى البيت بينما زملاؤه قد عبروا الرياح، وما إن يشعر بأن خوفه من الغرق سينقص من رجولته فى عين زوجته، حتى يفلح عنه ملابسه وينزل إلى المياه وهناك يموت غريقاً، إنها ليست الحاجة إلى الطعام هى ما دفعته إلى المخاطرة بحياته، إنه الشعور بكرامته رجلاً وزوجاً.

وفى قصة: "أحلام" (مجموعة طريق الجامعة) يحكى الراوى عن زوجة صغيرة اعتاد زوجها الشاب استضافة رؤسائه فى منزله، كان الزوج شاباً طموحاً يتطلع إلى الترقى فى سلم الوظائف، وكان يرى أن الحفلات التى يقيمها فى منزله هى وسيلته لاستمالة رؤسائه وإقناعهم بترقيته، كان ضمير الزوجة يتململ من هذا الأسلوب فى التقرب إلى الرؤساء الذى يهدر فيه الزوج كرامته ويتحول أمامها إلى خادم حيناً وإلى مهرج حيناً آخر، أكل الضيوف وشربوا وطربوا للغناء ثم انصرفوا، وحينئذ انفردت الزوجة الشابة بنفسها وأجهشت بالبكاء.

غسلت الدموع غضبها وحزنها، وعندما استيقظ الزوج الغافل حتى عن محاولات التحرش بزوجته سألها: هل سيعطوننى الوظيفة؟ لم تجبه الزوجة وظلت عينها تنظران إلى السقف وقلبها يدق عنيفاً، ماذا كان ينقص الزوجة التى تنعم ببيت جميل وزوج طموح وتحيى حياة حافلة بالعودة؟ كان ينقصها الشعور بالكرامة.

لعل هذا الاختلاف فى زاوية الرؤية بين الدكتور شكرى وأحزاب اليسار فى مصر هو ما دفعه إلى السخرية من أساليبها فى الدعوة والتجنيد.

فى قصة: "المطارد" (مجموعة زوجتي)، يعطى المسئول عن خلية شيوعية أحد الأعضاء مجموعة منشورات لتوزيعها، وقبل أن يخبره عن الأماكن المختارة للتوزيع والمواعيد المحددة حدثه عن الثورة الشاملة. كان عضو الخلية المكلف بتوزيع المنشورات طالباً فقيراً، حشوا عقله بالشعارات والعبارات الحماسية، وانخرط فى العمل السياسى السرى بلا ثقافة وبلا خبرة، لذا ما إن حمل حقيبة المنشورات ومشى بها فى الشوارع حتى توهم أن المخبرين يلاحقونه، ثم اهتدى إلى حيلة للتخلص من الحقيقة، هى أن يسلمها للبوليس ويدعى أنه عثر عليها، فى هذه القصة سخرية من أولئك الذين يتشدقون بالعبارات الثورية، دون أن تتجاوز ثقافتهم قشور المعرفة السطحية بعدد من الثورات العالمية، ومحاولة السير فوق الدروب التى حفرتها فى سياقات مختلفة اجتماعية واقتصادية وحضارية.

بعد هذه القراءة لهذه القصص المختارة من قصص الدكتور شكرى عياد، هل يمكننا استخلاص إجابة عن السؤال الأول: ماذا كانت الحرية تعنى عنده؟ فى ظنى أنها كانت تعنى حرية الفرد، وحرية المجتمع، وحرية المواطن وحرية الكاتب والمبدع والعالم والمفكر.

لكن الدكتور شكرى عياد كان يعلم أن حلماً فى مستوى حلمه بالحرية أكبر من أن يحتمله مجتمعه الذى يزرع تحت قوى المحافظة والتقليد والجمود، ولذا يكتب فى قصته: "حكاية عن شتاء طويل" (مجموعة حكايات الأقدمين): "يا كلامتى ستبقى هناك فوق عرشك الجليدى، حتى تشرق الشمس من جديد، وتعود الديدان رجالاً من جديد، حينئذ، ستطلقين مرفقة، وتطعين على الأكتافى فى ليالى الفرح، وتندسين بين الجلود والعظام".

جسيم الأنثى فى شعر إلياس أبوشبكة

مديحة عتيق^(٣)

الثقافة الذكورية فى أغلب الأحيان- فى صياغة مئات القصص التى تجعل المرأة سبب الخروج من الفردوس، وسبب ما ابتلى به الإنسان من شقاء وجوع، ومرض وألم، وظلت هذه اللعنة تطاردها إلى اليوم، ولكن السؤال الذى يطرح نفسه هو: كيف وقع آدم بذلكه وعقله، وتفوقه "الفطرى" أحولة إغراء مخلوق ضعيف، انفعالي، ناقص العقل والدين وذلك من أول تجربة اختبارية؟ لم يحاول إلياس أبوشبكة أن يجيب عن هذا السؤال، بل تمادى فى طرحه الذكورى حين أقام علاقة خاصة تربط المرأة بالجسيم، كما سيتضح من قراءة لقصيدتيه: "الدينونة" و"القاذورة".

استحضر "أبوشبكة" أسطورة العالم الآخر انطلاقاً فى قصيدته بدءاً من العنوان "الدينونة" التى تختزل دلالات البعث، والنشور، والحساب، والصراط، والجسيم، والجنة والنار، لكنه يركّز فى المتن على الجسيم فحسب، ويجعل إيليس هو "الحاكم" فى هذا العالم البصيمي مخالفاً بذلك سابقه من شعراء الغرب والمعاصرين الذين أدبوا على تصوير إيليس أسوأ سكان الجسيم حالاً وأحطهم درجة، كما تجلّى ذلك فى الكوميديا الإلهية لدانتى أليجيرى، والفردوس المفقود لجون ملتون، وثورة

توطئة:

وخذ الفكر الميثولوجى بين المرأة والشيطان والحيّة، جاعلاً المرأة سبب الخطيئة، ومصدر السقوط والشقاء "قصة خلقها من الضلع الأعوج، وتوحيدها بالحيّة وبإيليس، والطرد من الجنة، يشكل الإطار المرجعى المؤسس لاضطهادها التاريخى الذى تضرب جذوره فى أعماق أعماق الأساطير"^(١) وظل هذا الوزر يطاردها جيلاً بعد جيل، يبرز اضطهادها وتهميشها تبريراً أسطوريا يرفض أى مناقشة أو إعادة نظر.

صادق الفكر الدينى- خاصة العبرانى والمسيحى- على القصة الأسطورية حين أعاد صياغة قصة الخطيئة الأولى، فجعل المرأة مخلوقاً من الدرجة الثانية، تابعاً، ومنفعلاً، وطائشاً، يستجيب لمطالب العاطفة دون روية أو عقل، نزاعاً بطبعه إلى الشر، فكان طبيعياً أن تستجيب حواء إلى إغراء الحيّة/ الشيطان لاختراق التابو بعد أن دعت آدم إلى التذوّق معها، فغلبت الشيطان حين استطاعت ما عجز هو عنه، ونعنى إغراء آدم بالمعصية والأكل من الشجرة.

(انطلاقاً من هذه القصة المعروفة، وتحت وطأة السلطة الذكورية، نشطت المحفلة البشرية- التى تعززها

(٣) باحثة جزائرية.

تنبئ الأبيات الأولى بأن الشاعر توّطّى في وعظ أخلاقي جعله يلقي بالمرأة الفاسقة إلى قاع الجحيم، لكن البيتين الأخيرين يدلّان على ما هو أبعد من النزعة الأخلاقية، إذ ساوى الشاعر بين إبليس، والأنثى والجحيم، وكان القاسم المشترك بينهما هو "النار".

النار / الأنثى :

تمثل النار أحد العناصر الكونية الأربعة، وترتبط أسطورياً ببداية الحضارة البشرية، وانتقال الإنسان من البداوة إلى المدنية، بل إنها حكر إلهي سرقه بروميثيوس من مجمع الآلهة لينعم على الإنسان بنور المعرفة والكشف، لذا تحظى النار بهالة قديسة إذ تحتوي دلالات الدفء، والراحة، والانتعاش، وفي المقابل هي مصدر خطر، وأداة فناء، ووسيلة عقاب "فالنار هي أكثر الأشياء حيوية، إن النار أمر حميم، وكوني، وهي تحيا في قلوبنا، وهي تحيا في السماء، إنها تصعد من أعماق المادة، وتهب نفسها مثل الحب، وهي تهبط مرة أخرى إلى المادة وتخفيّ فيها كامنة، ومكتومة مثل الكراهية والانتقام، وهي بحق من بين كل الظواهر الوحيدة التي بإمكانها تقبّل - بنفس الوضع - القيمتين المتضادتين الخير والشر"^(٩).

تتقاطع الأنثى مع النار في احتوائها للدلالات المتناقضة، فهي مصدر شقاء وسعادة، وهي أداة لعاء ووسيلة فناء- في التصور الذكوري بطبيعة الحال- وهي تخزن الحب الجارف والكراهية المقيتة، كما تشترك الأنثى مع النار في الخفة، والحركة، والحيوية، وكثيراً ما تقابل الأنثى بالنار، والرجل بالماء " فالنار التي تشتعل تستهويننا بما نراه فيها من تغيير وحركة وتماه مع ذاتها، وتوحى النار بالحيوية، والخفة، والتجدد، والاستمرارية، وتبدو لنا متراقصة، وكأنها تتطوى على طاقة لا نفاذ لها، وتتصف النار بالعزم، والسرعة، والإثارة، بينما يتصف الماء بالهدوء، والمفاجأة، والبطء، والسكينة، وفي حين أن النار عنصر من عناصر المفاجأة، يتصف الماء بأنه يدع مجالاً للترقب

في الجحيم للشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوي، فكان إبليس عند هؤلاء جميعاً شخصية وضعية زحزحت لأسفل الجحيم لتناولها على الذات الإلهية وتجريئها على مخالفة أوامرها.

يجري الشاعر مع إبليس حواراً من طرف واحد، حين يخطبه متوسلاً أن يحول نظره عنه، وألا يعتبره من سكان الجحيم، يقول :

"حول خيالك عنّي

ولا تخيّم عليّ

فليس أهلك منّي

ولا اللظى بين يديّ

لم أغش في الناس مأثم

ولم أنادم رجالك

إبليس ليست جهنم

داري فحول خيالك"^(١٠)

يستحضر أبوشبكة أجواء المحاكمة الأوزيرية (نسبة إلى أوزيريس)- كما وردت في الميثولوجيا المصرية- حيث يقرّ المتوفّي بأنه ألزم الأعمال الصالحة، ولم يرتكب المأثم والذنوب، لا يكتفي الشاعر بأن يبرئ نفسه، بل يحدّد أكثر الناس استحقاقاً لنار جهنم، وفي مقدّمهم تأتي المرأة:

"قيّارتي لم أطعها بأفذار

على طوافي بها في بؤرة العار

عذراء تتهم العزّي بكارتها

في كلّ غمرة أصغت لأوتاري

وكلّ قاذورة ترفي بعورتها

على لسان ذريف الخبث سيّار

أوتار قيّارها الموبوء فاجعة

كانها حية لاذت بقيّار

(****)

إبليس خذ هذه العزّي فإني بها

ما في جحيمك من زُفّي ومن نار

خذها إليك وعقمها فلا حبّلت

أنثى من الإنس بالكبريت والقار"^(١١)

والتوقع"^(٦)؛ يمكن أن نرصد هذه الاختلافات كما يلي:

النار / الأثني	الماء / الرجل
الخفة	الثؤدة
التهور	الثبات
السرعة	البطء
الإثارة	الهدوء
المفاجأة	التربُّع والتوقع

النار / الحب / الأثني:

يبدى الشاعر إلياس أبوشبكة خوفه من نار الأثني بالقدر نفسه الذى يبدية تجاه نار الجحيم، إذا أفرغ لفظة نار الجحيم من معجميتها ليوحدها بالمرأة ويشحنهما معا بمعان مجازية تمثلت فى نار الهوى، نار الشوق، نار العشق وغيرها من العواطف الملتهبة التى عرف من الشاعر تهالكه عليها باحثا عنها فى مواطن العشق الدافئة، وساعيا إلى معرفتها، وامتلاكها، والاصطلاء بها من الأجساد المغمومة واللذات الملتهبة. يتملص أبوشبكة من رغباته النارية، ويسقطها لاشعوريا على الأثني فيجعلها هى المسارعة إلى المتع النارية، بما تملكه من مؤهلات جسيمية تجسدت فى أحضانها الدافئة، وقبلها الملتهبة، وشفاها المغمومة، "فالنار تسرى فى الحياة العاطفية للمرأة، ممتدة من حدود الشوق إلى حدود الغيرة، ومن بدايات العشق إلى نهايات الشك، لتستشعر نيران الجوى والغرام، والهجر، والفراق، وأخواتها مما سبيله المشاعر الإنسانية، وما يعترئها من تقلبات مناخ العلاقات العاطفية، ولعل فتنة الجمال فى المرأة وراء هذه المسألة التى توقد النيران"^(٧).

كان الجحيم فى رأى إلياس أبوشبكة هو مكان المرأة الطبيعي لأنه يتلدم مع طبيعتها النارية، فقد وصفت الجحيم فى أغلب الأساطير بدهاليزها المظلمة ودروبها الملتوية، ومناطقها المعتمة، وتكاد هذه الأوصاف تنطبق على الأثني التى تراوغ أكثر مما توضح، وتغفى أكثر مما تبدى، وينفتح كلاهما على شهوة لا تشبع، وظما لا يروى، كما يرد فى قوله تعالى: "يوم نقول

لجهنم هل امتلأت وتقول هل من مزيد"^(٨).

هذه الشهوة هى "التي أخرجتها من فردوس البراءة والشرف إلى جحيم المتاع الجنسي، ذلك أن فى نفسها نار الشهوة، وهى نار لن تخمد ولن تهدأ"^(٩)، وبهذه الشهوة المضطربة تستطيع الأثني أن تجعل الفردوس جحيما، كما يفصح عن ذلك إلياس أبوشبكة فى قصيدته "القاذورة":

هم الناس فى الدنيا تهاويل حنطت

بكيت عليهم فى جحيمي وعيدوا

وما هذه الدنيا يذرى رماها

لريح الفنا إلا جحيم مرمد

تلاشت به النيران غير بقية

تشب لها فى شهوة الطين موقد

ففى طبق مستنقع فى صقيعه

نمت حشرات فاجرات توقد

نساء أقلت فى الصدور مواضعها

على قمها الوردى للإثم مورد

عواهر أفنت فى الفجور شبابها

فما روحها إلا عود تقود

انخرط أبوشبكة فى هذا المستنقع فى خطاب

وعظي، حيث يصادر الفن/ الجمالى لحساب الأخلاقى/

الخطابى، مما يقلص هامش التأويل والقراءات المتعددة

بسبب وضوح النص ومباشريته، ولكن سرعان ما يعود

أبوشبكة إلى تقنية التضاد من خلال أسطورة العالم

الآخر حيث يؤسس نصه على ثنائية جحيم الشهوة

وفردوس العفة، كما يتضح فى قوله:

"ودعا عذارى الحب فى خيم الهوى

جمالك محظور وعذلك مُوصد

فقدتك حتى فى أغاني مزهدى

وكان لشعري منك ما يتجود

ألا أغلقى الفردوس فى وجه شاعر

يضم صنابير الجحيم وينشد

يخس فراديس الحياة بروحه

وليس يرى إلا جحيما مهذبا"^(١٠)

يتأرجح الشاعر بين معنيين متناقضين للجحيم، فهو المتعة أحيانا والحرمان أحيانا أخرى، وأيا كانت دلالاته فالنار والحب لديه سيان، فإذا كان المرء يشعل النار إذا أحب فإن هذا دليل على أننا إذا ما اشتعلنا فإننا نحب، يلتقي الحب والجحيم في مضمونهما الحراري، وكان أبوشبكة يتناص ضمينا مع الحديث الشريف "حفت النار بالشهوات وحفت الجنة بالمكاره".

يبدو الشاعر في المقطع السابق متحملا عواقب خياراته، ومسؤولا عن المصير الذي آل إليه، مما ضعف العبء على كاهل الأثني، ولكن اللازمة التي تكررت مرات توحى بغير ذلك، ونعني قوله:

حوّل خيالك عنى
ولا تخفيم علينا

فليس أملك منى

ولا اللظى من يديا

لم أغش في الناس ماتم

ولم أئادم رجالك

إبليس ليست جهنم

داري، فحوّل خيالك

تنفي هذه اللازمة الشعور بالمسؤولية الذي يحاول

الشاعر التزامه، مما يلقي بعبء الغضبية على كاهل

الأثني، فتكون هي الجحيم تارة والطريق إليه تارة أخرى،

أسس أبوشبكة ثنائية المرأة/ الجحيم اعتمادا على

مصادر معرفية كثيرة، كان أهمها: تأثيره بالشاعر الرقيم

"شارل بودلير" خصوصا في ديوانه الشهير "أزهار الشر"،

وتجلى مظاهر التأثير انطلاقا من العنوان: "أفاعى

الفردوس" الذي يتناص ضديا مع ديوان "بودلير" المذكور

آنفا، وقد حقق العنوانان (أزهار الشر - أفاعى الفردوس)

ما يمكن تسميته بـ "شعرية القبيح" حيث يضافى على

القبيح لمسة جمالية، كما يتجلى في إضافة أزهار/

الجميل إلى الشر/ القبيح، وإضافة أفاعى/ القبيح إلى

الفردوس/ الجميل.

ولعل مرّة هذه الرؤية الانزياحية للأشياء هو إيمان

بودلير- ثم إلياس أبوشبكة- بأن العالم شر بطبعه،

والمجئء إليه لعنة وعقاب، وما الخير إلا خرقة رياء يخادع بها الإنسان نفسه حتى يطبق النظر إليها، ويرى دارسو بودلير أن الشاعر ينظر إلى الإنسان نظرة سلبية لأنه ينطلق من نفسيته السادية، التي ولعت بالخطيئة والشر، وخاصة في مجال الشهوة والجنس، فإذا كان الجحيم عند أمثال "ملتون" و"دانتي" لا يندمج بشخصيتهما، فإننا لا نجده عند بودلير- ثم أبوشبكة- يلتصق به من الخارج فحسب بل يسكنه ويملكه.

لا يمتلك الجحيم الأثني عند بودلير وجودا مستقلا بل نجده يقبع على عرش البشاعة والنفس الغيبية المولعة بالدم والقتل، "كان بودلير قد وصف بالسادية في حبه الدامي، وشهواته السافلة، الممزقة الهادمة إلى حد المرض"^(١٠) وهذا ما دفع به إلى أن يعمم حالته على المجتمع بأكمله كنوع من التبرير والإسقاط، وكان هذا التهاكك على الموبقات الجحيمية مصحوبا بالغثيان والمرارة، مما ينم عن ازدواجية مفهوم الجحيم/ الأثني، فهو لهاث وراء الشهوات واحتقار لها في آن واحد، مما يدل على تخمة حضارية لا تعرف الإشباع ولا الاكتفاء، كما يشي بإحساس مرهف وشعور بالسأم والاحتقار.

امتد هذا الشعور إلى الجانب الفني، فقد كانت قصائد بودلير "قصيرة" حتى لا تهتز الذات المتلقية "لأن شعور الإنسان بالجمال يزول سريعا ولأنه عاجز لا يستطيع أن يستمر طويلا، فإذا طالقت القصيدة جف الشعور في الشاعر والمستمع"^(١١)، أما عند بودلير فقد اتضح هذا الشعور بالسأم والاحتقار في معجمه الشعري الذي اقترب من الفجاجة والإبتذال، كاستعماله لفظة: مشوهة، قاذورة، الموبودة، زفت، أنطها، أقذار، وغيرها من الألفاظ التي تعبر عن ثلوث حضاري- أخلاقي، وبذلك "يصبح الجحيم العصري تعبيراً مجازياً عن الانحلال، ذلك الذي يسببه سلطان المرأة"^(١٢).

كان الإرث الأسطوري العالمي هو المنبع الآخر لتصورات أبوشبكة حول علاقة المرأة بالجحيم، إذ تبرز أساطير العالم الآخر دور الأثني الفعال في استكشاف دهاليز الجحيم ومعرفة ممراته؛ فقد كانت الكاهنة

حين بدا (أدونيس) مشلول الإرادة والقوة، وقد نجحت في إنقاذ حبيبها من الجحيم، في حين أخفق "أورفيوس" في استعادة زوجته "إننا نلاحظ تفوق المرأة كلما تتعلق الأمر باستكشاف مدخل الجحيم ومعرفتها الكاملة بالشعائر الضرورية، وانعدام الخوف عندها تماما بحيث يمكن أن تتساءل: إن لم يكن الجحيم نسائيا أساسا، وإن لم تكن المرأة في مكانها الطبيعي و(...) يصبح الجحيم هو عالم النساء الماكر"^(١٦)، وقد حاول أبوشبكة عبثا أن يكون سيده في قصيدته الدنيوية، لكن بدا صوته ساخطا أكثر منه امرأة، ومرتبكا أكثر منه واثقا أو صارما.

(سيميل) هي مرشدة أنياس في رحلته إلى العالم السفلي، كما تتجلى في ملحمة (الإنياذة) للشاعر اللاتيني فرجيل؛ وكانت (برسفوني) هي سيدة الجحيم في الميثولوجيا اليونانية؛ و(أرشكيغال) هي ملكته في الميثولوجيا البابلية "ويبدو أن صورة المرأة تصبح أكثر إلحاحا كلما اقتربنا من الجحيم (...) إنه يبرز الدور التلقيني للمرأة على أعتاب الجحيم أو على الأقل على أعتاب الطقس الجهنمي في مواجهة شريك ذكر يفقد سيطرته على نفسه"^(١٧)، ولا أدل على ذلك من أن (عشتار) في الميثولوجيا البابلية هي سيدة الموقف، في

الهوامش:

- (١) خديجة صبار: المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، دار إفريقيا للشرق، المغرب، ١٩٩٩، ص ١٠.
- (٢) إلياس أبوشبكة: الديوتلة، ديوان ألامى الفردوس، الأعمال الكاملة، ج١، دار رواد النهضة، ط ١، بيروت، ١٩٨٥، ص ٢٥١.
- (٣) إلياس أبوشبكة: الديوتلة، ص ٢٥١.
- (٤) جاستون باشلاز: التحليل النفسي للنار، ص ١٩.
- (٥) جريدتي المنصوري: النار في الشعر وطوقس الثقافة، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٨٩، ص ٤٥.
- (٦) جريدتي المنصوري: النار في الشعر وطوقس الثقافة، ص ٤٨.
- (٧) سورة ق: الآية ٢٠.
- (٨) شوقي ضيف: دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، دت، ص ١٦٠.
- (٩) إلياس أبوشبكة: القاذورة، ص ٣٧٦.
- (١٠) فاطمة شعبان: شارل بودليز، إلياس أبوشبكة، دراسة مقارنة بين أزهار الشر وألامى الفردوس، رسالة ماجستير (مخطوط) الجزائر، ٢٠٠٢.
- (١١) فاطمة شعبان: شارل بودليز، إلياس أبوشبكة، دراسة مقارنة بين أزهار الشر وألامى الفردوس، ص ١٣٤.
- (١٢) فرانسيس كلودون: كارين حداد فولنتج: الوبيز في الأدب المقارن، ت: عبدالقادر بوزيدة، دار الحكمة/ ط ١، الجزائر، ٢٠٠٢، ص ١٢٠.
- (١٣) م، ص ١١٣.
- (١٤) م، ص ١٢٠.

نوبل ٢٠٠٩

هيرتا موللر .. فى عيون النقاد

ح. ط



لقد تنوع إبداع "موللر"،
فمن القصة القصيرة والرواية،
إلى المقال السياسى
والفلسفى والثقافى عامة،
ومن هذا كله إلى الشعر،
حيث أصدرت "موللر"
ديوانين أولهما عام ٢٠٠٠

تحت عنوان: (سيدة تعيش فى أنشوطه A Lady Lives
In a Hair Knot)، والثانى عنوانه: (أهو الأيون أم لا Is He or is not The Ion) عام ٢٠٠٥، وهو مزيج من شعر
وثر. وعلى أية حال، فإن كتابة الشعر ليست بغريبة على
كاتبة كانت لغلها السردية باعتراف النقاد، لغة مرهفة
مكثفة تستضيء بروح الشعر وتمتع من معينه.

عندما يكون هذا العدد من [[إبداع] بين يدي
القارئ، سيكون قد عرف من الصحف اليومية سائر ما
يهمه عن "موللر" وأعمالها؛ ولهذا أثرت أن نقدم هنا ما
نتوقع ألا تقدمه الدوريات الجارية الأخرى؛ فهذا هو
قدر الدوريات الفصلية فى مواكبة الأحداث. ما نقدمه
هو طائفة من آراء بعض النقاد الغربيين حول أهم
أعمال "هيرتا موللر"، وهى آراء نشرتها كبريات الصحف
والدوريات الغربية المتخصصة فى مراجعة الأعمال
الأدبية على مدى الأعوام الماضية.

لم يكن فوز الكاتبة الألمانية الأصل الرومانية المنشأ
"هيرتا موللر Herta Müller" بجائزة نوبل لهذا العام،
أمراً متوقعاً قبل الإعلان عن الجائزة؛ فقد رشحت
التوقعات عدة أسماء من جنسيات مختلفة، ليس من
بينها اسم "هيرتا موللر" ولا أى اسم غيره من الأسماء التى
يكتب أصحابها بالألمانية! لكان ما حدث هذا العام صورة
ما حدث مرات فى الأعوام الماضية؛ حيث تقدم الدوائر
الإعلامية والثقافية قوائم بأسماء المرشحين، وتزكى قبل
الإعلان عن الجائزة، هذا الاسم أو ذاك، لنفاجاً فى النهاية
بأن الجائزة قد ذهبت إلى خارج هذه الأسماء جميعاً!
لقد فاجأنا اسم "هيرتا موللر" أكثر مما فاجأ غيرنا
لأننا لم نكن نعرفها، فلم نترجم شيئاً من إبداعها على
تنوعه؛ وعلى وفرة ما لدينا من أقسام اللغات الألمانية
ومن مراكز الترجمة؛ بل وعلى وفرة ما كتب عن "موللر"
فى الدوريات الأدبية العالمية منذ التسعينيات إلى اليوم،
فضلاً عما صدر عن أدبها من كتب؛ وما حصلت عليه من
جوائز عالمية كبرى قبل نوبل (عشرون جائزة). وهذا
كله هو الذى جعل أدب "موللر" معروفاً على مستوى
العالم، فقد نقلت أعمالها إلى عشرين لغة ليس من
بينها العربية طبعاً، وإن كان من المتوقع أن نهرع لننقل
عشوائياً ما تيسر من أعمالها؛ كدأبنا دائماً إذ ننتظر
الأحداث لتكشف لنا ما كان ينبغي أن نكتشفه بأنفسنا!

عن (أعمال مولر) عامة:

* [في أعقاب الفظائع المرتكبة باسم الأمة والجنس، أصبح الناس مضطرين إلى تشكيل هويتهم، ليس بمعزل عن إطار الأمة والجنس فحسب، بل ضدهما؛ حتى يحصنوا أنفسهم في مواجهة القمع الوحشي، وهذا النضال هو ما أبرزته روايات "هيرتا مولر" للناس البسطاء].

"جيسون باسكين - Chicago - Jason Paskin"

Review - شتاء ٢٠٠٢.

عن (السفر بساق واحدة)

Traveling in One Leg - ١٩٩٢:

* [رواية قصيرة فائقة، وقد تكون الأحداث في هذه الرواية غير مهمة؛ إلا أن الوعي العميق للبطلة (إيرين Irene) قد تم تصويره بروعة، حيث يتحول ما هو سياسي إلى ما هو شخصي].

"وليام فيرجيسون - N.Y. Times - W. Ferguson"

Book Review - ١٩٩٦/٢/٢١

عن رواية (أرض الخوخ الأخضر

(The Land of Green Plums) - ١٩٩٦:

* [قد يسهل علينا أن نحصر مفاصل النظام الشمولي في إطار علم السياسة المجرد، غير أن الأصعب والأدعى إلى القلق، هو أن نطلق شياطين هذا النظام من الجسد والذهن والنفس؛ وهذا هو ما فعلته "هيرتا مولر" ... هذه رواية غنية بفائض شعري كما يبدو من الترجمة؛ فمرة بعد مرة تصيبنا لغتها بالرعب، وفجأة تعود لتستقيم تماما؛ وإله ليصعب علينا أن نتخيل كيف أن مثل هذه الهواجس كان يمكن ألا تسجل، لو لم تكن هناك "هيرتا مولر"].

"برنارد لين - The Australian - Bernard Lane"

١٩٩٦/٢/٨٠

* [هذه رواية عن التفاصيل المشاهدة الحية،

* [إن طموح "مولر" إلى النقاء، بما في ذلك النقاء الأخلاقي، كان كأنه سيف باطني، وكان هذا السيف هو عمودها الفقري على نحو ما جاء في أحد أحلام "كافكا Kafka". إن أعمال "مولر" هي بالفعل نتاج لما استحوذ عليها بصورة فريدة، من رعب الاضطهاد والارتياح المرضي في أن هناك من يقتنى أثرها؛ فتظل هكذا في حالة من الشك والاختناق تحسبا لمواجهة عدو مقتدر مجهول؛ وفي كتابتها تظهر تلك المسحة الكافكاوية].

"ميرسيا شارتارسكو - Mircea Cartarescu - ١٢"

٢٠٠٩/١٠/

عن المجموعة القصصية الأولى (Nadris)

- ١٩٨٢:

* [من خلال أسلوبها الفردي، تجعل الكاتبة من نصوصها قصائد نثر، حيث يواجهنا الشعر بالتفاصيل المعتادة في وصف الخوف؛ ومن أمثلة ذلك العلاقات الجنسية المقموعة باعتبارها إشارة Signum إلى عدم القدرة على التواصل].

"إيرينا فيرهوف - Irena Furhoff، مجلة الرواية

الدولية - International Fiction Review - ٢٠٠٣.

* [ابتكرت "مولر" صوتا منفردا يجمع في آن، بين الأمانة البالغة والعزب المخيف؛ لقد رصدت

سعت الكاتبة إلى أن تصوغ منها لونا من الشعر، خارج نطاق قبح الحياة المادي والروحي في رومانيا الشيوعية. إن رؤية "موللر" للدولة البوليسية التي تجسدها سرقة الخوخ، تبدو مثل إحدى حكايات الجن وقد امتزجت بالوان الشرور من جشع وغباء ووحشية.

لاري وولف "The N. Y. Times - Larry Wolff
Book Review - ١٩٩٦/١٢/٨

* [لا يتمثل إنجاز "موللر" الحقيقي في مجرد إحيائها الرائع لصورة رومانيا في عهد "شاوشيسكو"، بل يتمثل أيضا في استعادة خبرة المنفى، حيث إن الشخصيات، حتى بعد الهرب إلى ألمانيا، كانت تشعر لا تزال بأنها شخصيات معذبة من جراء فقدانها السابق للحرية. إن (أرض الخوخ الأخضر) تتجنب السخرية الباردة في معظم روايات أوروبا الشرقية].

"د. ج. إنرايت "D. J. Enright - Times Literary
Supplement - ١٩٩٨/٨/٧

* [عندما لا نتكلم، فنحن لا نطاق؛ على نحو ما يقول (إدجار) إحدى شخصيات الرواية، وعندما نتكلم، نظهر بأنفسنا غباءنا. وهذه العبارة تجسد مأزق شباب المتمردين في الرواية؛ كما أنها تلمح إلى المشكلات التي يواجهها كل من يكتب عن المفاصد السابقة الموثقة. وعلى الرغم من أن أسلوب الكاتبة في تناول الموضوع قد يكون سحريا وأمريكا وتلميحيا، بشيء من كثافة الرمز؛ إلا أنه قد حقق المقصود. إن (أرض الخوخ الأخضر) الفائزة بجائزة (دبلن الدولية IMPAC) - ١٩٩٨، رواية مثيرة لمرض الخوف من الأماكن الضيقة (Claustrophobia).

"مادلين بايرن "Madeleine Byrne - Quadrant
يونيه ١٩٩٩

* [من خلال الاهتمام الفائق بأطراف الحياة الدقيقة في رومانيا، تقدم الرواية إلى هذا وصفا محكما لما يمكن أن تكون عليه الحياة في أي مكان آخر في أوروبا الشرقية، إبان الحقبة الشيوعية. لقد أنشأت "موللر" رواية تفوق ما نتوقه من رواي في رومانيا الشيوعية، بل يجب القول إن الرواية أيضا تتجاوز ما نتوقه من الرواية الأمريكية. وهي رواية تتجاهل الحبكة (Plot)، فما يحدث في أثناء القراءة، سطرًا بعد سطر وصفية بعد صفحة، يفوق من حيث التشويق ما سوف يحدث لاحقًا].

"توماس ماكجونيغل "Th. McGonigle - The Washington Times
١٩٩٦/١١/٨

عن رواية (الوظيفة Appointment):
* [إن المقاومة السردية للمنطق التأمري للنظام، قد تم التعبير عنه بصورة باللغة التأثير ضمن أسلوب (تيار الوعي Stream of Consciousness) المتعرج في عمل "موللر"، حيث تبدو الفوضى (Chaos) الشاملة في سردها عبر ما لا يحصى من نقض العهود والخيانات والخدع، التي تجمع بين خيوط الرواية على اختلافها، مضفرة بذهن الكاتبة؛ وهذا هو مصدر الكآبة التي تستولي علينا أكثر مما تفعل مصائر الشخصيات أيا كانت، وبانفصالها عن الأسرة وعن العشاق، وحتى عن العالم من حولها؛ فإن رواية "موللر" تتأرجح على حافة الجنون. والرواية على تراوحها، لا يجد القارئ فيها من البصيرة إلا القليل. إن التطرف السيكلوجي في الرواية يجعلها فوق القصة الخرافية (Fable) ودونها في الوقت نفسه].

"جيسون باسكين "Jason M. Paskin - Chicago Review
شتاء ٢٠٠٢

* [تصور رواية "موللر" هذه، عقدة الاضطهاد (Paranoia)، والغمصام (Neurosis)، والاضطراب؛

هذه الرواية إلى البحث عن كلمات تزيح النقاب عن الحقائق العارية؛ إنها رسالة ملغزة من قلب الكابوس تقول للقارئ: تزوجني!].

"ستيفين كيلمان Steven Kellman" - San Francisco Chronicle

٢٠٠١/٨/٢٢ - ٢٠٠١/٨/٢٢

* [تقاوم "مولر" أشكال النظم التي تثير

استجابات آلية محتملة الزيف. هنا تقدم رواية غير

متقنة الحبكة (Plot) إذ تخلو من التوجيه، فهي

حين تهيئ لكثافة الموقف الذي تسعى إلى أن

تحيط به، تجعلنا نحس بأن الرواية صعبة القراءة.

إن قراءة هذه الرواية هي للأسف أمر غير مجز، فهي

اختبار للقدرة على التحمل أكثر منها مصدرا للمتعة.

ويستطيع المرء أن يثبت كيف أن الأمر محصور

في هذه المسألة: إن "مولر" تسعى إلى أن تحيط

بعمليات القمع والسجن؛ غير أن السجن في ذاته

وبذاته، لا يصنع رواية].

"بيتر فيلكينس Peter Filkins" - The N. Y. Book Review

٢٠٠١/٨/٢١ - Review

فهي رواية لا تسهل قراءتها، ويشق علينا في بعض المواضع أن نعرف ما إذا كنا أمام شعب قد سيق إلى الجنون على يد نظام مجنون؛ أم أننا بالأحرى أمام شعب قد تبلدت أحاسيسه! وبصرف النظر عن المستوى الذي تتجاوب عنده أصداء الرواية، أعميق هو أم لا! فإنها في النهاية تُعدينا بأعراضها المزعجة].

"ميرلي روبين Merle Robin" - The Los Angeles Times

٢٠٠١/٨/٨ - Times

* [هذه الرواية قصة رمزية (Allegory) مضببة

ومقبضة، عن الحياة تحت القمع الطويل لنظام

"شاوشيسكو". إن ما فيها من ألم هو كل بضاعتها،

لأن ما يقع وما وقع، قد تجاوز كل حد].

"ريتشارد آيدر Richard Ider" - The New York Times

٢٠٠١/٨/٢ - Times

* [على سبيل رد الفعل إزاء عالم من القسوة

التي لا تطاق، ومن اللصوص التافهين؛ تسعى

يلاحظ القارئ كيف أن النقاد قد سجلوا على الكاتبة بعض المآخذ، مثل الغموض وإهمال الحبكة والاستسلام لتيار الوعي، بما يستدعيه من إغراق في دهاليز النفس بأمراضها وعقدتها النفسية؛ غير أنهم في المقابل قد أقروا بتفردنا وشجاعتها في مواجهة قوى الاستبداد والقمع، منذ رفضت أن تعمل مرشدة للبوليس الروماني في شباهيا، إلى انسحابها عام ١٩٩٧ من مركز القلم في ألمانيا، احتجاجا على اندماجه مع فرع ألمانيا الديمقراطية (الشرقية سابقا)؛ لكان أعمالها لم تكن هي وحدها موضع التقدير والتكريم؛ وإنما كذلك مواقفها التي جعلت ما تفعله مصداقا لما كتبه، وامتدادا أخلاقيا له. هذا هو الدرس البليغ الذي يجب أن يعيه من يسلكون عكس ما يكتبون فيهدمون بأفعالهم ما يظنون أنهم بنوه بأقوالهم، وما أكثر أفراد هذه الجوقة بين ظهرانيها!

نوبل والأدباء الأفارقة الرهان على الروائي بن أوكري

سمير عبدربه^(١)

(إنها رواية ثرية ومثيرة وذات رؤية تحمل
الأمّل للعالم.. رواية متخمة بالدراما والمفاجآت
وتتنمى إلى الشكل الأدبي غير المصطنع.. إنها
تذكرنا بالأدب اليوناني القديم ورومانسيات القرون
الوسطى).

"روبرت ويندر - Independent"

(رواية غامرة.. ينبغي أن تقرأها فقط من أجل
جمالها).

"جيني تيرنر - New Statesman & Society"

(أسلوب جميل لرواية تتحرك عبر الخيال ورؤية
الطفل وما فوق الطبيعة وحياة الفلاح النيجيري في
عالم متغير.. إنها رواية من أهم روايات هذا العام..
الشكل المميز للإبداع الأفريقي الأسود).
"جيرمي تريجلوان- رئيس مجلس إدارة حكاه جائزة
بوكر"

آراء النقاد عن رواية (طريق الجوع)

(رواية رائعة غمرتني بمتعة القراءة ولم أجد لها
شبيها في كل ما قرأته من قبل .. إنها رسالة عالمية
شاملة).

"فيليب هاورد - التايمز"

(إنها قصة أزارو، ذلك الطفل الروحي الذي
يولد ليعيش لحظة قصيرة فقط قبل أن يعود إلى
عالم زملائه الروحيين الباعث على الطمأنينة، لكن
الاختيار قد وقع عليه للبقاء في عالم الأحياء،
يتسم "بن أوكري" بقدرته على كتابة الجملة
الحية، وما تلبث أن تعاودك صوره المروعة واحدة
تلو الأخرى، فلا يعرف الملل طريقا للقارئ.
تبدو الرواية كقصيدة ملحمية، وعندما انتهت
من قراءتها وخرجت شعرت وكأن الملائكة تجلس
فوق كل أشجار جنوب لندن).

"لندا جرانت - Independent on Sunday"

(٢) باحث ومترجم مصري.

لكنها تراجيديا كلاسيكية، تراجيديا مبهجة).
"روبرت فراسر - Independent"

(تبرهن هذه الرواية بقوة على الإحساس
بالواقعية بشكل غير معروف في الغرب.. إن بن
أوكري يشترك مع جارسيا ماركيز في رؤيته للعالم..
هذه الرواية تحفة فنية رائعة).
"جاي باريني - Boston Sunday globe"

(يتميز "بن أوكري" بأسلوب بسيط وملتهب
في آن واحد، ويمتلك طريقة رائعة في التعبير..
إنها رواية جميلة تستحوذ على قارئها وتترك لديه
الطباعات عميقة).

"New Statesman"

(يتمتع "أوكري" بأعظم موهبتين يمكن للكاتب
بواسطتهما أن يكون سكاة بارعا، أول هاتين
الموهبتين هو ذلك الاقتصاد الفني الخالي من
الأخطاء والذي نلمسه في نثره الحاد، ثم موهبته
الثانية المتمثلة في قدرته على التقلب في مختلف
بيئات المجتمع الراقية منها والفقيرة.. إنه باختصار
مبدع يعرف عمله).

"London Evening Standard"

وأتمنى أن أكون قد نجحت في ذلك إلى حد ما،
عاد أوكري إلى لندن مرة أخرى عندما منحته الحكومة
النيجييرية منحة لدراسة الأدب المقارن بجامعة إيسيكس
Essex University ، وعمل محررا للشعر في مجلة غرب
أفريقيا من عام ١٩٨٣ حتى عام ١٩٨٦ بالإضافة إلى عمله
في إذاعة البى بى سى منذ عام ١٩٨٣ وحتى ١٩٨٥،
وفي عام ١٩٨٧ أصبح عضوا بالجمعية الملكية للأدب،
ثم عضوا بجمعية الفنون التابعة لكلية ترينتي Trinity
بجامعة كامبريدج، ما بين عامي ١٩٩١ - ١٩٩٣، وفي عام

(واحدة من أعظم روايات ما بعد الحرب).
"هاري إيريس - التايمز"

(سيتأثر الناس بهذه الرواية وستألق النجوم في
أعينهم عند قراءة كل كلمة).
"روبرت ياتس - تايم أوت"

(إنجاز رائع لرواية غنائية، يصور بن أوكري ما
بعد الحداثة بشكل مثير وأسلوب جذاب).
"هنري لويس جتس - The New York Times Book
Review"

(أوكري فنان صبور.. رواية أفريقية متميزة لعبت
فيها الخدعة دورا لم يسبق له مثيل في الأدب
الأفريقي .. حالة خاصة من الدهشة وإبداع نثري
خاص وفريد ليس له مثيل في أعماله الأخرى، يتضح
في سلسلة من الحركات الصوتية المتقطعة السريعة
والهادئة في آن واحد.. إن قراءة هذه الرواية مثل
الاستماع إلى سوبرانو قادر تماما على التحكم
في صوته.. إن أسلوب أوكري له سماته المظلمة
والمضيقية في نفس الوقت ويكمن ثراؤه في عدم
قابليته للخطأ.. إنه ثراء تراجيدي في بعض الأحيان

كانت تلك بعض الانطباعات والآراء التي قيلت
عن رواية (The Famished Road) للروائي والشاعر
النيجييري "بن أوكري Ben Okri" - المولود بمدينة
مينا شمال نيجيريا عام ١٩٥٩، والذي نشأ في لندن قبل
عودته إلى نيجيريا مع عائلته عام ١٩٦٨ - والتي لم أجد
بعدها ما يمكنني إضافته تعليقا على هذه الرواية سوى
أهمية قراءتها للتعرف عن قرب ببواطن الجمال وروعة
الأسلوب وبراعة الحكى، والتي حاولت قدر استطاعتي أن
أنقلها إلى قارئ العربية بنفس الجمال والروعة والبراعة،

١٩٩٧ حصل على درجة الدكتوراه الفخرية من جامعة ويستمنستر University of Westminster ، ثم على نفس الدرجة من جامعة إيسيكس Essex عام ٢٠٠٢. يذكرنا "بن أوكري" بالكاتب العالمي النيجيري الأصل "وول سوينكا"، الذى تنوعت أعماله الأدبية فاتخذت شكل الرواية حيناً والقصة القصيرة والشعر والمسرحية فى أحيان أخرى، فيؤكد لنا ذلك الثراء الأدبى الذى تموج به تلك القارة السوداء، الناتج عن تعدد الثقافات واختلاف الديانات، إلى جانب الاستعمار الذى لم يبرحهم دون أن يترك آثاراً متباينة، انعكست بشكل أو بآخر فى معظم الأعمال الأفريقية إن لم يكن فى كل الإبداع الأفريقى الأسود.

صدرت رواية أوكري الأولى عام ١٩٨٠ بعنوان (Flowers and Shadows)، ثم رواية (The Landscapes Within) ١٩٨١، وتقع أحداث كلتا الروايتين فى نيجيريا، من خلال شابين يتصارعان لإدراك حالات الفساد والتفسيخ الحادث فى عائلة كل منهما وفى المجتمع. أما الرواية الثالثة فهي (The Famished Road) أى الطريق الجائع أو الطريق المؤدى للجوع، لكننى - فى الحقيقة - استغرقت وقتاً طويلاً فى اختيار عنوان مناسب للرواية لا يبتعد كثيراً عن العنوان الأصلى ويكون على صلة وثيقة بمضمون الرواية، وبعد تفكير عميق لم أجد أفضل من (طريق الجوع) عنواناً للرواية، رغم رواية "جورج أمادو" الرائعة (دروب الجوع).

نشرت هذه الرواية عام ١٩٩١ ونالت جائزة بوكير Booker Prize فى نفس العام، ورغم تنوع أعمال أوكري السابقة واللاحقة إلا أنها أكثر إبداعاته نجاحاً وشهرة، وهى التى حفرت اسمه فى قائمة أفضل كتاب العالم المرموقين.

تعد هذه الرواية من أكثر الكتب الأدبية رواجاً فى العالم، وجدير بالذكر أن "بن أوكري" هو الكاتب الأفريقى الوحيد الذى حصل على جائزة بوكير بعد "نادين جورديم"، بالإضافة إلى حصوله على العديد من

الجوائز الأدبية الأخرى:

جائزة بوكير عن هذه الرواية The Famished Road ١٩٩١.

جائزة روفينو الإيطالية عن نفس الرواية ١٩٩٢.
جائزة شيانتي روفينو الدولية للأدب عن نفس الرواية ١٩٩٣.

جائزة كستلايوس جرينزانى الإيطالية عن نفس الرواية ١٩٩٤.

جائزة بريميميو كافور عن نفس الرواية ١٩٩٤.
جائزة المنتدى الاقتصادى العالمى Crystal Award لأفضل كاتب ١٩٩٥.

جائزة بريميميو بالمى الإيطالية عن رواية The Dangerous Love .

وإن فقد حصدت هذه الرواية خمسا من الجوائز الأدبية الهامة، ويبقى الرهان على جائزة نوبل، التى حالفنى العظ بصحولة كل من "وول سوينكا" و"نادين جورديم" عليها بعد أن قدمتهما لقارئ العربية قبل حصولهما على الجائزة، وهامى المرة الثالثة التى أراهن فيها على "بن أوكري"، ويتنبأنى إحساس قوى هذه المرة بأن نوبل لن تخطئ طريقها إلى أوكري فى السنوات القليلة القادمة.

إن أوكري واحد من أهم الأصوات فى الأدب الأفريقى المعاصر المكتوب بالإنجليزية، وتتميز أعماله بالهجاء والنقد لمختلف الأزمات الاقتصادية والسياسية التى أصابت الدول الأفريقية بالبلاد منذ نهاية فترة الاستعمار، وتجلى ذلك بوضوح فى روايته الأولى Flowers And Shadows التى تعرض فيها للفساد وتأثيراته المدمرة على العائلة والمجتمع.

. تتميز لغة أوكري - فى الغالب - بالبساطة والوضوح والشفافية، لكنه فى رواية (طريق الجوع) يضيف إلى كل ذلك خاصية شعرية وتصويراً دقيقاً لعالم غارق فى الفساد السياسى ومكبّل بالتقاليد العشائرية، ويقدم لنا مزيجاً غريباً من الأمل واليأس بأسلوب سحرى أخاذ. وفى مجال القصة القصيرة صدرت له مجموعتان

قصصيتان، الأولى بعنوان:

(Incident at the Shrine) في عام ١٩٨٦، ثم
(Stars of the new Curfew) ١٩٨٨، وتقع أحداث

المجموعتين بين لاجوس ولندن.

كتب "بن أوكري" بعد ذلك روايتين، الأولى عام ١٩٩٥

بعنوان:

(Astonishing The God)، والثانية عام ١٩٩٦

بعنوان:

(Dangerous Love) والتي حصلت على جائزة

"بريمو بالمى" الإيطالية عام ٢٠٠٠، أما عن آخر أعماله
الروائية فهي بعنوان (In Arcadia) وقد صدرت في عام
٢٠٠٢.

أما في مجال الشعر فقد صدر له ديوان واحد

بعنوان (An African Elegy) في عام ١٩٩٢، ثم قصيدة

ملحمية عام ١٩٩٩ أطلق عليها اسم (Mental Flight)،

بالإضافة إلى مجموعة من المقالات نشرت في عام

١٩٩٢ بعنوان:

(A Way Of Being Free)، وله مسرحية واحدة

بعنوان (In Exilus).

يتذكر "بن أوكري" أول مرة بدأ فيها الكتابة في سن

الرابعة عشرة، فيقول: (كان يوما هاما واستثنائيا ذلك

الذي تغيرت فيه حياتي، حين كانت السماء تمطر وأنا

جالس بمفردي في حجرة الجلوس بعد أن خرج الجميع،

حيث تناولت قطعة من الورق ورسمت عليها ما هو

موجود فوق الرف، وقد استغرق ذلك الرسم منى ساعة

كاملة، ثم سحبت قطعة أخرى من الورق وكتبت قصيدة

لم تستغرق سوى عشر دقائق، وبعد أن نظرت إلى

الرسم أدركت أنه شيء مفرع ولا يعبر عن شيء، لكنني

حين قرأت القصيدة رأيت أنها مقبولة ويمكن احتمالها،

وعندئذ أصبح من الواضح أن الكتابة هي المجال

الطبيعي الذي يمكنني أن أحقق فيه طموحاتي).

ويقول أوكري في موقع آخر: (كانوا يحكون لي

القصص كما يحدث مع كل الأطفال في نيجيريا وكان

يتحتم علينا رواية القصص والحكايات التي تجذب

اهتماماتنا، ولم يكن مسموحا لأحد أن يروي الحكايات

المعروفة أو التي سمع بها أحد من قبل، وإنما كان على

كل شخص أن يبتكر حكاياته الجديدة).

ثم يضيف قائلا: (كانت حكاياتنا تشبه إلى حد كبير

ذلك النهر الذي يجري خلف الفناء الخلفي لبيتك، والذي

هو موجود دائما في مكانه ويجري بين جوانحك وداخل

روحك لكن أحدا لم يفكر في التقاط صورة فوتوغرافية

له، أو محاولة معرفة أسرار وأساطيره، أما بالنسبة لي

ويعد أن عرفت أن الكتابة وليس الرسم هي طريقي،

ويعد فترة من التأمل والوحدة ثم إحساسى الجارف

بالحنين إلى الوطن وأنا بعيد عن نيجيريا، بدأت أتذكر

تلك الحكايات والقصص ولكن برؤية جديدة وأصوات

جديدة، ثم عرفت أن كل البشر لديهم ما يميزهم في

قصصهم التي يبدعونها بأنفسهم والتي كانت تطوق

طفولتهم وتأثروا بها، ثم انعكست في إبداعاتهم وهم

كبار).

وهكذا يمكن القول إن أوكري قد تأثر كثيرا بذكريات

الحرب الأهلية التي حدثت في نيجيريا وهو طفل صغير،

كما كانت لفترة شبابه اليافع تأثير كبير عليه، بالإضافة

إلى الفترة التي ابتعد فيها أربعمئة ميل عن عائلته في

لاجوس لتلقى تعليمه الثانوي، وقد قال في هذا الصدد:

(لقد زلزلتني تلك التجربة).

ومما لاشك فيه أن سفره لإنجلترا للدراسة في جامعة

إيسيكس Essex قد ساعده على رؤية بلده بشكل أكثر

وضوحا، حيث قوبلت أعماله الأدبية هناك بالاستحسان،

غير أنه لم يزل سوى القليل من المال، حتى إنه قال

ذات يوم بعد تخرجه في الجامعة: (لقد عانيت من ضيق

العيش، وتشردت في الشوارع، ونمت فوق الأرض عند

الأصدقاء، وبالتالي لم أكن قادرا على التفكير السليم، لكن

كل ذلك كان جميلا وبائسا في آن واحد، وعندما عملت

مذيعا ومحررا للشعر في مجلة غرب أفريقيا فصولني

بعد فترة؛ لأنني لم أتمكن من نشر ما يكفي من الشعر).

بدأ "بن أوكري" قراءاته المبكرة بالأساطير اليونانية

وشكسبير وإيسن وسوفوكليس ومارك توين وبرنارد شو وتولستوى وتورجنيف وديستوفسكى، وكان حبه للقراءة هو ما جعله يذهب إلى لندن في سن التاسعة عشرة وبرفقتة روايته الأولى: (لقد رحلت إلى لندن لأن لندن بالنسبة لى هى موطن الأدب، لقد ذهبت إلى هناك حبا فى شكسبير وديكنز).

بقراءة أعمال أوكري المتنوعة نستطيع أن نلمس بوضوح أنها أعمال أفريقية بحثة فى مادتها وروحها، غير أنه يرى غير ذلك، فيقول: (ليس للأدب وطن وإلا لأصبح شكسبير كاتباً أفريقياً؛ حيث الكثير من أعماله يمكن أن تكون أفريقية خالصة فى مضمونها وروحها، وكذلك شخصيات تورجنيف من المتسكعين فى أحياء الأقليات، وأيضاً شخصيات ديكنز التى من السهل رؤيتهم على أنهم نيجيريون، أقصد القول بأن الأدب قد يأتى من مكان معين لكنه دائماً يعيش فى مملكته الخاصة الفريدة). لذلك يرى أوكري أن الحديث عن جابرييل جارتيا ماركيز لايد وأن يقابله حديث مماثل عن تشينوا أتشيبي Chinua Achebe، كما أن التفكير فى لوركا لايد أيضاً أن يستدعى

وول سوينكا "Wole Soyinka" وإلا يصبح الأمر كله عبثاً. قرأت كثيراً عن "بن أوكري"، ونظراً لاهتمامى الخاص بالأدب الأفريقى فإن محاولتى فى اقتناء أى من أعماله وبخاصة هذه الرواية (The Famished Road) لم تتوقف، غير أن كل المحاولات باءت بالفشل، ولكن يبدو أن الدكتور جابر عصفور قد قرأ أفكارى وفاجانى بالرواية التى قمت على الفور بترجمتها، وصدرت فى عام ٢٠٠٨ عن المركز القومى للترجمة، وأتمنى أن أكون قد أضفت شيئاً ذا قيمة إلى قارئ العربية، ورصيداً هاماً ضمن اهتماماتى الخاصة بالأدب الأفريقى الأسود الزاخر بالكنوز الأدبية الفريدة والتميزة. إنها رواية ملحمة طويلة، وكان التصدى لقراءتها ثم البدء فى ترجمتها مسئولية كبيرة وعبثاً ثقيلان لكننى أدركت -بمجرد قراءتى للصفحة الأولى- أنها مسئولية جذابة وهيقة ولن أقدر على الفكاك منها، ثم عرفت -بعد الانتهاء من ترجمتها- أنها عبء ممتع لم أشعر بمثله فى كل ما قرأت أو ترجمت من الأدب الأفريقى الأسود.

النص المراوغ في رواية " نزهة الدلفين "

للروائي يوسف المحميد

شوقي بدر يوسف(*)

نفسها من خلال تعدد الأصوات، والتكنيك النفسي عرض فيه الكاتب كثيرا من الأفكار المتسمة بالخفاء، والجرأة في تناول مناطق مسكوت عنها، ومضمرة من النفس، في رحلة كاشفة للذات، وتجربة فاعلة تلتهمي فيها الأحداث إلى أبعد حدود التماهي، ومن خلال عاطفة حب جياشة، متقدمة، شكلت المحور الرئيسي للنص. وقد جسد الكاتب هذه العاطفة عبر ثلاث شخصيات خليجية، رجلين وامرأة، جمعتهم أمكنة عديدة في مدن عربية وأجنبية مختلفة، في دبي، والقاهرة، ولندن، في حالة من حالات التنقل، وضرورة خاصة من ضرورات السفر، وحضور المؤتمرات، وفي نطاق عاطفة حب مشبوبة، ومشاعر متوهجة، وأحداث رمزية طالت هذه الشخصيات الثلاث التي تمثل داخل النص مثلثا متساوي الأضلاع، كل ضلع له تجربته الخاصة المسروقة عبر واقعها الخاص، وعبر زمن راهن يغطي وجودها الذاتي والحسي، وذاكرة ذاتية نشطة تلاحقها، وتحيل إلى الماضي وقائع محددة شكلت جزءا محددا من تاريخها الاجتماعي الخاص، وحوث ما تختزنه ذاكرتها من وقائع وإحالات هي جزء من التجربة الإنسانية الفاعلة التي مرت بها هذه الشخصيات في حياتها، وتشكلت منها شخصيتها وهويتها الثقافية والاجتماعية والعاطفية.

"الحب هو شعر الحواس، ومفتاح كل ما هو عظيم في الحياة الإنسانية".

بلزك

بصدور روايته الأخيرة "نزهة الدلفين" من دار الريس للكتب، ٢٠٠٦، والتي جاءت بعد مجموعتين قصصيتين هما: "ظهير لا مشاة لها" ١٩٨٩، و"رجفة أثوابهم البيض" ١٩٩٤، وثلاث روايات هي: "لغظ موتى" ٢٠٠٣، "فخاخ الراحلة" ٢٠٠٣، "القارورة" ٢٠٠٤، يدخل الكاتب الروائي يوسف المحميد بهذا النص تجربة ومنطقة جديدة من مناطق الإبداع، تختلف تماما عما ذهب إليه في رواياته ونصوصه السابقة، وهي تجربة المراوغة، والتجريب في الشكل السردي، من خلال تجسيد بنية سردية، تتكى على رؤية شعرية تتمحور في تجربتها حول الواقع، وفي نفس الوقت على تجربة عاطفية لاشعورية مأزومة، تعتمد على حالة من حالت الوجد والانجذاب نحو الآخر، عبر تجسيد مظهر من مظاهر الحميمية الحسية المتواجدة في الطبيعة، أخذها الكاتب عن الحيوان البحري المعروف باسم "الدولفين" ككيان رمزي مكثف، وشفرة خاصة وطفها بإلحاح شديد داخل نسج النص للتعبير عن تألمات الحياة ورعونتها، من خلال تقديم شخصيات ذات طبيعة نفسية خاصة، قدمت

(*) أستاذ جامعي مصري.

قسم الكاتب نصه الروائي إلى متواليات حكاية قصيرة تشبه إلى حد كبير تكتيك القصة القصيرة الواضحة، وضع في كل متواليات خلاصة رؤيته تجاه واقع الشخصية في إيقاع حكاية سريع، ورسم لكل منها ملهما من ملامح ممارساتها في هذا المناخ المحدد، وهو بهذه الطريقة لم يفسح عن وجود حدث رئيسي تتعلق حوله الشخصيات، إنما جاء هذا النسق من خلال مراوغة نصية، استبانة ملامحها عبر التنقل السريع بين أماكن ومدن مختلفة لتحرير التجربة من التحددات والثوابت، وترك الحرية لذات الشخصية لتعبر عما يحول بداخلها من مشاعر، وهواجس ذاتية، حسب ما يملئ عليها مناخ المكان، وخصوصية الموقف. ولأن هذا التغير المكاني الذي طرحه الكاتب قد شارك مشاركة فعالة في صنع مراوغة النص، ودينامية تغيره من آن لآخر حسبما تتواجد الشخصية وترقد من ذاتها وهواجسها وبوحها الذاتي .

يبدأ النص بهذه العبارة: "كانوا ثلاثة. امرأة ورجلين.." يمشي الرجل الطويل أمامهما متغاضيا عما يحدث، بينما الرجل القصير يشبك يده بيد المرأة ويمشيان خلفه، حين يتوقف الطويل ملتفتا، مطمئنا أو سائلا فتتفرق اليدين سريعا باتفاق مضمهر، تهربان فزعتين كما لو كانتا طيور يحقها الحذر، تهربان مثل دلفينين يركضان بانسياب في بياه الماء^(١). بهذه العبارة التي تحتل النص بأكمله يتجسد اللقاء الذي يجمع هذه الشخصيات الثلاث في مشهد سريع، يعبر عن عاطفة حميمية متقلبة، ومستتارة دائما على طول النص، تجمع العاطفة هذه الشخصيات في بوتقة واحدة، تنتقل معها أينما كانوا، وأينما حلوا، وإن كانت عاطفة الحب المتقدة والمشبوبة تخص رجلا وامرأة منهم بخصوصية التوهج، كما تتجسد في نفس الوقت في هذا السياق، الهيئة الجسدية للرجلين، أحدهما طويل، يأخذ سمة الأب، وهو الناقد أحمد الجساصي، أحد مثقفي الخليج، والآخر قصير، يأخذ سمة مغاربة، وهو الشاعر خالد اللحاني من المملكة العربية السعودية، والرجلان تجمعهما أواصر صداقة قوية، أما المرأة فهي آمنة

المشيرة وهي كاتبة من الإمارات كما قدمها خالد إلى إحدى الشاعرات، ومنذ البداية تبدأ المراوغة النصية في شكل هواجس، وأفكار مستتارة، تراود عقل خالد اللحاني، وتتحرك داخله في حالة من حالات الشك، والواسوس، والاضطراب نحو طبيعة علاقة صديقه أحمد بحييته آمنة، خاصة وأن هذه الهواجس يؤيدها ممارسات كل من أحمد وآمنة اللذين جلسا متجاورين في سيارة الأجرة بطريقة متعمدة، أثناء توجههم إلى حي الحسين بالقاهرة، بينما أجبر هو على الركوب بجوار السائق . كذلك حين تسلا معا من ندوة الأتيليه أثناء إلقائه قصائده، وتركاه وحده، وهو أشد ما يكون أحوج لهما في هذه اللحظات الحادة والمشحونة بالتوتر والقلق، مما انعكس على إلقائه الشعرى فبدأ كما لو كان يطحن حجرا: "كم كان وحيدا بأناقته المفرطة وهو يقرأ قصائده على المنصة، ويبحث عن وجه حبيبته دون جدوى، حتى شعر في لحظة حاسمة أنه يقرأ أمام مقاعد خشبية فارغة! أو ربما رأى دمي ملقاة على المقاعد جامدة لا تبسم ولا تصفق، لا تجلس ولا تذهب. وقت أن خرج من القاعة هائما، اعترضه صحافي ليسأله سريعا عن موقفه من قصيدة النثر العربية، لكنه أزاحه عن طريقه برفق، كمن يهش طيفا لا مريثا، وانحدر راکضا في الشارع مضطربا، لا يرى غير ما يريد"^(٢). تلك كانت مأساة خالد اللحاني الذاتية، حساسيته المفرطة، والسقوط في وهدة الشك، والواسوس، تجاه من يحب ومن يأمن له، صديقه الصدوق الذي يعيش دريدا، وبارت، والتفكيك، والبنوية، والذي قال عنه أرسطو: "الصديق إنسان هو أنت إلا أنه بال شخص غيرك"، والمرأة التي اختارها لتشاركه عاطفته، ولتجسد من خلالها المشاركة الوجدانية في لحظات نشأة المشاعر وتناميها. ولأنك أن نوازع الالتباس التي راودت خالد اللحاني في هذه المواقف الحادة والمشحونة بالتوتر والتي أطلق على واحد منها، وهو يوم ندوة الأتيليه، "الثلاثاء الأسود"، هو صلب الحدث الهلالي الذي جسده الكاتب في هذا النص المراوغ من خلال هواجسه المرضية المازومة، وعاطفته المتقدمة، وشفرته الغرائبية الموظفة لتحرير

خاصة، طالت شخصيات الرواية الثلاث، بأبعادها النفسية والجسدية وأصداء سيرتها الذاتية، إلا أن الكاتب قد عوّل إلى البحث عن الخيالي في الشيء الواقعي، وهذا الخيالي هو الاحتفاء بتخيّل الأيدي المتشابكة لتكون كالدلفين العابث، الشبق، الباحث عن الحب والمتعة في ذات الوقائع المروعة التي حفل بها النص ونسيجه السردى، حيث تكررت كلمة الدلفين - كمفردة دالة بطريقة مكثفة - في مناطق كثيرة من النص، عند التعبير عن التلاحم العاطفى والشبقى خاصة في لقاءات كل من خالد وأمنة في أماكن كثيرة، في سيارة الأجرة عند ذهابهما إلى حي الحسين، عند دخول المتحف البحرى، عند خروجهما من الفندق تجاه النيل، في سيرهما بشارع إدجوار رود بلندن، عند مشاهدتهما لفيلم تيتانك، حتى في ترأسلهما عن بُعد، كانت لكلمة الدلفين هذا المعنى الدال. وهذه الشفرة الخاصة بينهما هي محور هذا التراسل والتخاطب العاطفى، وهو الرمز الجامع والجامع لمشاعرهما المتدفقة المتقدمة. وفي أماكن كثيرة، كانت أيديهما هي المتحاور، والعاينة والمعبرة عن المروعة، يجيدان اللعب بها، حتى في لحظات صمتها، كانت شبقية الصمت هي الدفقة الزاغة خلال مواقفهما العاطفية المتواترة، "في سيارة الضيوف جلسا معا في المقعد الخلفى، حيث ألقى يده دون قصد في المساحة بينهما على مرتبة الجلد داخل سيارة الكابريس الكحلى، بينما رمت دلفيتها لأول مرة قرب يده، كالما أحدهما صياد يرمى صنارته، وينتظر، كانت المسافة بينهما لا تزيد عن مليمترا معدودة، أنفاس الدلافين الساخنة تفضى بشيء سرى وسعري، كان التخاطب بينهما صامتا، فلا يعرف آنذاك إن كانت قصدت أن تجعل يدها على مسافة شيقة من يده أم لا ولم تعرف هي أيضا إن كانت روحه قد تعلقت بعينها أم لا، كانت اللحظة مشوشة كثيرة، ولم يجرؤ أى منهما على سحب دلفيته إلى محيطه، كما لم يجرؤ أى منهما، أن يدفعه قليلا باتجاه الآخر! اللحظة آنذاك كانت صعبة، ممتعة ومؤلمة معا⁽⁷⁾. في هذا المقطع من النص يبرز نسق خاص رامن علاقة عاطفية طاغية، ومتقاربة، ولكنها

عاطفة الشاعر، وكبح جماحها في رحلته الكونية، أو في نزهته المتجددة، مع دلفينه العاشق إن صح هذا التعبير. فالمفردات والمواقف المتكررة لمشاهد عناق الأيدي، والحواربات الساعية لا إلى تثبيت الزمان الذى تلمح إليه العاطفة المشبوبة المتبادلة بين خالد وأمنة، بل إلى تفاعل شفرة الدلفين مع النفس الحائرة والحاملة لهواجسها، ونوازعها، تجاه تغريب بعض المواقف، لاستحضار التجربة بكل أبعادها، وتعميقاتها، وتداخلاتها، لا بصفتها واقعا، وإنما بصفتها صورة من الصور الذهنية المشوشة التي نبعت من الغيرة والشك والظنون المتأصلة داخل نفسية شخصية خالد الليمانى، وهى الشخصية المستثارة دائما بفعل بعض المواقف المتفاقمة بطريقة مأزومة، والظاهرة بطريقة مرضية عبر المسار السردى للنص، ولا شك إنها كانت في الحالتين هي المحرك للأحداث، وأن مركزية المروعة كانت تنبع من مفردة دالة واحدة، كانت هي الأخرى المحرك والباعث على الاحتفاء بها والاتكاء عليها داخل البنية السردية. ففى سرد الذات، وهو ما ظهر واضحا جليا داخل النص، تبدو الحكاية - إن كانت هناك حكاية تحكى على نحو مأوف - تبدو كما لو كانت تنحو نحو الشعرية بمفهوم الذاتية، وهو ما نجح الكاتب في التعبير عنها من خلال طرح بعض الأمثلة والهموم الفكرية وعذابات النفس وأحلامها، حيث عبر كل من خالد وأحمد وأمنة عن همومهم الحياتية أثناء نزهتهم في كل الأماكن التي حضروا إليها خاصة في القاهرة. وقد منح هذا التداعى فى الخواطر لكل منهم تعددية فى أصوات التعبير عن الهموم الذاتية، وآلية في محاكاة النفس ويصحا عن الاعتناق الدائم من كل ما مر بها، وما يراودها فى حياتها العاطفية اليومية.

التخييل وواقعية الذات

على الرغم من حالة الواقعية التى يتسم بها النص، ويرتسم حدودها، ويتفاعل مع تفاصيلها المعرفية الدقيقة من خلال الأوصاف المسهب لكل ما جاء في نسيجه من أمكنة، وممارسات، ووقائع، وأساطير، وموروثات، وخبرات

في نفس الوقت صامتة، وغير مكتملة، رمز لها الكاتب بشفرته الخاصة، الفاعلة، والمؤثرة، والحاملة لدلالة المعنى في كل أبعادها النصية وهي كلمة "الدلفين". ولعل هذا البعد النفسي في هذا المشهد أيضا يعطينا دلالة على عمق الرؤية التي عبر عنها الكاتب بخطاب صامت بين خالد وأمنة، وهو ما تتسحب دلالاته وترتكز على هذه المفردة المتكررة، والمالحة في الحضور، حيث نجدها تتواجد في أكثر من مشهد، وأكثر من فصل لتعبر عن الواقع المتمتزج بتخييل خاص يستخدم لإبراز وجهة نظر الكاتب في تجربته السردية، وفي التيمة الحكائية الأساسية في النص، والمعبرة في الالتكاه عليها عن العلاقة الأزلية بين الرجل والمرأة، والدليل على ذلك أن الكاتب قد صدر بها النص في عتيته الأولى من خلال: أولاً- العنوان، وثانياً- حين اجتاز من كتاب "عجائب المغلوقات وغرائب الموجودات" للإمام زكريا القزويني هذا المقطع وصدر به نصه الروائي: "الدلفين حيوان مبارك، إذا رآه أصحاب المركب استبشروا، وذلك أنه إذا رأى غريقاً في البحر ساقه نحو الساحل، وربما دخل تحتة وحمله، وربما جعل ذنبه في يده ليمشي به إلى الساحل، وقيل له جناحان طويلان فإذا رأى المركب تسير بقلوعها رفع جناحيه تشبيهاً بالمركب، وينادي، وإذا رأى غريقاً قصده"⁹⁰. لذا كان الدلفين هو الدلالة التي أراد الكاتب بها التعبير عن ماهية النص بأكمله، وبالتالي فهو من وجهة نظرنا هو البطل في هذا النص الروائي المرواغ، وهو المحور الأساسي له، سواء جاء على شكل شفرة فاعلة داخل النص، أم جاء على شكل رمزي للأيدي الحانية العاشقة، أم على شكل شخصية عابثة لها وجودها الرمزي والمكثف للغاية على طول نسج النص ومحاورة المختلفة. أو على شكل تفسير ذاتي عند كل شخصية، ترى دلالاته الذاتية بما يحقق لها طموحاتها الخاصة.

ولا شك أن تكتيف محاوره كلمة الدلافين الرامزة لوقائع حسية، ومجازية من خلال طبيعتها الخاصة، واستخدامها داخل النص بهذه الطريقة المتكررة في مناطق كثيرة منه، وامتداد تفاعلها مع اللغة في أكثر

من موضع، وتفاعلها مع المواقف المتوترة والمتواترة والمستتارة، له أيضاً من الدلالات الجنسية والحسية ما يضع جوانب الإحساس العاطفي المتقدم والمعقد، والمتشاكب في هذا النص، موضع التساؤل حول ماهية العلاقة العاطفية التي ربطت بين الشخصيات الثلاث، المرأة والرجلين، وهم محور النص برمته، فهذه الأيدي المتشابكة دوماً، والمعطى لها مجازاً تسمية الدلافين، هي كما تبدو، وكما أوضحنا، الدلالة التي يرمي إليها الكاتب، لتجسيد نصه الروائي من خلال تفاعل الحدث الهلامي، المرواغ مع الشخصية الفاعلة في كل موقف، وفي كل لحظة تعامل من الشخصيات، من أجل الوصول بأي وسيلة إلى المتعة الحسية التي يمثلها الدلفين الصغير، أو بمعنى أدق (الأيدي) العابثة لكل من أمنة وخالد وأحمد وهم الثلاثي الفاعل في النص، أو الشخصيات الممارسة لطبيعة المرواغ داخله. ولعل تجربة التفاعل مع الموضوع (مادة الكتابة)، ونقص مادة الكتابة هنا هذه الشبكة المعقدة من العلامات التي تتمزج فيها مختلف الأحاسيس، والانفعالات، والمشاعر، وما تراكمه تجربة الكاتب حول الواقع والتخييل وهو الذي رمز لها دوماً على مدار النص بالدلافين، أو الأيدي التي تعبت دائماً في المنطقة العاطفية بشطريها الحسية والوجدانية، وكما تحدث عنها في نهاية النص بأنها الأيدي التي استخدمت في كثير من الأمور على مر التاريخ وفي جميع التوجهات: "الأيدي ذات اللغة، الأيدي ذات التاريخ والمواقف والأسرار والكمائن، الأيدي التي تعطي وتبذل، والتي تأخذ في الخفاء، الأيدي الحاكمة التي تدس ذريرة بيضاء سامة من الفضة في أطفال الخدم حتى يفتقوا الرمان لضحايا، والأيدي التي تدس السم حيث أحناثون يرتحن، ويد ابن ميمون التي ألقت كتاباً عن السموم، ويد القاضي الفاضل التي تناولت الكتاب كهديّة وترجمته، الأيدي التي تخفق وتكتم الأقواء، والتي حملت خنجرًا فطعت في الكبد والسرة حتى خر الجنرال الفرنسي كبير، ويد الحلبي ذاتها التي طعنت وقد أحرقته أثناء التحقيق قبل أن ينشق في الغازوق إلخ"⁹¹.

الرؤية المأزومة والمرتبطة بأصابع أمانة هي التي حركت في عقل خالد نوازح الأسطورة، وجعلت هذه الهواجس الغريبة تتداخل مع سطوة المعنى في تيمة غرائبية تخيلية اعتمدت على فكرة تداعي الخواطر بين ما حدث للإمبراطور شارلمان وعشقه للخاتم ذي الفص الثمين، وبين ما يمكن أن يحدث له عندما احتكت أصابعه أو دلفينه بدلفين أمانة الصغير .

الشاعرية وسلطة النص

ولعل الرواية بأبعادها التخيلية، والواقعية التي جاءت عليها، واعتمادها على شاعرية اللغة في سردها، باعتماد الشخصيات ذاتها، الشخصية الشاعرة المتوهجة الباحثة عن الحب، والشخصية الناقدة المتوازنة في ممارساتها، وشخصية المرأة العاشقة والمعشوقة، العاشقة حقيقتها وسط هذا المناخ الصاخب الغرائبي الخاص، وسطوة المراوغة السردية داخل تجريبية النص، والمنسجعة على طبيعة الحدث الذي ليس له وجود بالمرّة، والاستعاضة عنه سرديا بمراوغة الشخصيات وصخبها، والمواقف المتحلقة حول طبيعة الشخصية ذاتها، وشفرة الدلفين المفردة المركزية بغموض معناها الرمزي، وتشابك الواقعي والحلمي، وتداخل الأزمنة، وتفتت طرائق السرد، كل هذا سمح لآلية السرد، ونسقه الخاص، بنوع من المراوغة في النسيج العام للنص. والانتقال عبر وعي الشخصية، وانعكاس الماضي على الآتي الحاضر قد جعل الشخصية تردّد إلى ماضيه لتحديد بعض السمات والوقائع السابق حدوثها، والمرتبطة بآلية الموقف المعيش، وهو ما سمح باستخدام صوت الراوي ليحيل سردية الموقف ومراوغته إلى تجربة لها خصوصيتها، خاصة حينما نأخذ حالة مثل حالة خالد اللحياني في منزله في بلدة حقل بتبوك وهو يصحح دفاتر التلاميذ بينما الخواء النفسي يسيطر على حالته، ويملا عليه المكان والزمان، فيلجأ إلى الوهم تجاه عشقه للدلفين عله ينتشله من وهدة هذا الخواء: "كأننا الدلفين القرنفلي لمح كآبتي خلف بحر وصحراء، فانطلق في عرض البحر، ناولني ذيله الناعم

وكما استخدم الكاتب الموروث المعرفي القديم في بلورة شفرة النص، والاحتفاء بنملاذج تاريخية منه، استخدم أيضا ملامح أسطورية للاحتفاء بنفس الدلالة من خلال الحكاية التي حكىها أمانة عن أمها فاطمة بأنها سحرت لأبيها حتى أحبها ولم يطق فرقاها، وهام وراءها في أماكن كثيرة ولم يعرف أحد عنه شيئا حتى الآن، وحكاية الإمبراطور الفرنسي العجوز شارلمان الذي هام حبا بفتاة ألمانية إلى حد إهمال مملكته، مما أقلق رجال البلاط حوله، وحين ماتت الفتاة، فاجأهم الإمبراطور بنقل جثمان الفتاة إلى غرفته معتزلا الحياة والناس والحكم، مما جعل كبير الأساقفة يرتاب في الأمر، فطلب أن يفتش حجرة الإمبراطور، وعند تفتيشه جسد الفتاة الميتة عثر تحت لسانها على خاتم ثمين ذي فص غريب، وما إن احتفظ كبير الأساقفة بهذا الخاتم حتى هام به الإمبراطور حبا، الأمر الذي أحرجه أمام رجال البلاط، فقرر أن يطوّح بهذا الخاتم المسحور في البحيرة، وفعلا ألغاه بكل قوته في وسط البحيرة، وسرعان ما تحول عشق الإمبراطور إلى البحيرة، فظل بقية عمره لا يفارقها. كان خالد يحكى هذه الحكاية الغريبة لأمانة وهما متجاورين في قاعة السينما بمدينة لندن وهما يمارسان الحب بواسطة دلفينيهما، بينما يشاهدان فيلم تيتانك، وفي هذه اللحظة كان يداعب خاتم أمانة ذا الفص الأزرق ويشبك أصابعه داخل أصابعها السمراء النحيلة، وفكر خالد في أن يطلب منها أن تخلع خاتمها، ولكنه خاف أن تتكرر مأساة الإمبراطور شارلمان، ومن خلال مظاهر التخيل التي لجأ إليها الكاتب في البنية السردية لهذه الواقعة، تنتقل فعلا لعبة الخاتم في هواجس خالد إلى حالته الآتية، وتلبسته شخصية الإمبراطور شارلمان عاشق الخاتم، وتزاحمت نفس الأفكار في خواطره من خلال خاتم أمانة ذي الفص الأزرق الذي عشقه خالد في هواجسه مسحورا، وتبدت نفس اللعبة عند خالد فكلما انتقل خاتم أمانة إلى شخص آخر انتقل العشق وراءه، حتى ألقى الخاتم في مياه خليج العقبة فتسمر خالد أمام مياه الخليج يصدق في الماء، حتى يقرر أن يعوم صوب جبال سيناء، ويغيب إلى الأبد. لقد كانت

فأمسكت به وجذبني إلى اليابسة، حيث الهواء والمتعة وطعم الحياة، ثم حملني فوق ظهره الأملس، بدأ عندي طموح غريب وبحث سري عن أسرار وخبايا الغد، أين سيمضي بي الدلفين؟ كنت أفكر، وأستعيد اللحظات الرائعة طوال الرحلات الماضية، كأنما على الدلفين أن يفرد جناحيه ويطير بي إلى الحياة والغربة والبهشة، فأسال نفسي هل ثمة حد للمتععة، كنت خائفا أن أبلغ هذا الحد، وأعود إلى نقطة البداية، حيث السأم والملل والضيق^{٢٨}، وأيضا حينما نتتبع شخصية أحمد الجساسي، وسابق انكسارها سواء أثناء فترة دراسته في الجامعة، أو انخراطه في إحدى الجماعات الإسلامية ليصبح قياديا فيها، ثم إبعاده عن الجماعة لضبطه وهو يسمع الموسيقى، أو وهو وسط أسرته، وعلاقته بوالده المازوم الذي قتل شقيقه الصغير أثناء تناوله الغداء لأنه تجرأ ومد يده إلى الطعام قبل يد أبيه، وشخصية أحمد الجساسي بطبيعته الغامضة، ويتأثيرها الخاص على طبيعة النص باعتبارها الشخصية الثالثة الفاعلة والمكملة لأضلاع مثلث الشخصيات الذي يتكون منه هذا النص المراوغ، شخصية تم تجسيدها بحيث تتوافق مع طبيعة النص ذاته وآلية سطوه في كل مراحلها، فهي شخصية مراوغة هي الأخرى، تحتل مساحة ضيقة منه إلا أنها مؤثرة تأثيرا كبيرا في بنيتها السردية. وعلى الرغم من عمق المأساة التي كان يعيشها، وتحتويها هذه الشخصية إلا أن نزوعه الدائم إلى الفن والأدب قد أفقده أذوارا هامة كان من الممكن الاضطلاع بها في مطلع حياته العملية، فقد كان يحب فيروز ويعشق الموسيقى، وهو إلى جانب ذلك يعشق النقد الحدائي منه، فهو ناقد حدائي مغرم بجاك دريدا، ورولان بارت وغيرهما من نقاد الحداية، لذا فإن شخصيته دائما ما تكون متمردة على الأحداث وواعية ومدركة لكل كبيرة وصغيرة تحدث أمامها، ومؤولة لطبيعة الأشياء. نراه في بداية النص يحاول أن يضع صديقه خالد في أكثر من موضع تأزمي لمعرفته بطبيعة شخصية صديقه الحساسة، بأن يعتمد أن يجلس بجانب حبيبته آمنة، ويمسك يدها، وأن يأخذها إلى خارج قاعة الندوة التي كان يلقي فيها

قصائده بأتيليه القاهرة. كان يفعل ذلك من قبيل العبث والمراوغة الذاتية، كما نكتشف أيضا في نهاية النص أن أحمد الجساسي متزوج ولديه أولاد.

كما تكمن المراوغة التي تثيرها شاعرية اللغة أيضا داخل النص من خلال هذه العلاقة التي تربط بين الشخصيات الثلاث المتعلقة حول توجه النص نفسه، نحو هذه العلاقة الأتلية التي تربط الرجل بالمرأة، علاقة الحب بكل أبعادها العاطفية والجسدية، والتي جسدها الكاتب بمفردات تتأرجح ما بين شعرية السياق وواقعية النسق. فهذه العلاقة على اختلاف أنواعها تجمع بين الحسية والرومانسية، وبين الرمز وتداخلات الواقع، وبين سطوة العشق وقهره لمواطن كثيرة في قلب العاشق والمعشوق، وبين هذا الصراع الداخلي الذي يدور داخل النفس من وهم وشكوك وظنون، وبين الممارسات العفوية والتلقائية المنبعثة من المرأة بطريقة قد تبدو في بعض الأحيان مغالى فيها، خاصة إذا كانت المرأة موزعة بين رجلين ترتبط بهما معا بعلاقة حميمية، ويرمز الكاتب لهذه العلاقة بالانزباط الدائم المستمر بالدلفين، وهو الاسم المجازي الذي منحه للأبدى المتشابكة منذ بداية النص، والمتعاقبة حسيا وجنسيا عبر خط رئيسي في نسج السرد، بحيث أصبحت ظاهرة لها خصوصيتها داخل النص يعبر بها الكاتب عن حسية الموقف، واستخدمها مجازيا وكأنها أداة من أدوات الفعل الجنسي المباشر. لذا كان الاكثاء عليها، والمغالاة في استخدامها في العديد من المواقف منذ عتبة النص الأولى، بدءا من العنوان ذاته والذي جاء محققا للشفرة المستخدمة، خاصة في تفسير الموقف العام للحدث الهلامي الذي جاء دفقة واحدة في بداية النص، ثم تتابع الأحداث الجانبية، واستخدامات الحكايات وأساطير ووقائع، هو ما جعل النص ذاته يسير على نمط واحد، ويتخلق حول كلمة واحدة، ورؤية محددة، وهي كلمة الدلفين وما يحققه الرمز، والمعنى الناتج من هذه الكلمة على مستوى الفعل والتجربة العاطفية المستتارة حوله، وعلى الرغم من أيروسية الدلالة التي وظفها الكاتب داخل النص في مواضع عديدة، إلا

مجسم الدلفين الفضى الصغير الذى اشتراه خصيصاً لآمنة هو محور تفكيره الجسنى حتى حين أخبرها به: "كانت آمنة تجاوره، وتهمس: وين غطست؟ كاد أن يقول لها، لكنه كان محاصراً بحارسين يمشيان بجواره، فقال: غطست كما يغطس أى دلفين فى محيطات العالم! ضحكت، وأخبرها همساً فى أذنها بالدلفين الفضى الراقذ فى بحر جيبه، حتى ضحكت وهى تصرخ مبتهجة: محقول؟ تأخر خطوتين، وتأمرت هى أيضاً معه، كان أخرج الدلفين الفضى من جيبه بحذر شديد، ودسه فى كفتها الباردة، فى غفلة صاحبيه اللذين كانا يناقشان فساد السلطات فى العالم العربى، ضحكت وهى تخفى الدلفين القلادة فى محيط حقيبتها اليدوية السماوية^(٨).

لقد كانت الشفرة الحياتية فى المواقف المجردة، تكشف عن نفسها عند خالد النحايى من خلال الفعل والموقف، وهى الشفرة التى لجأ إليها ليحقق من خلالها عاطفته المستتلة، وخواده النفسى، لذا فقد كان الفعل الحياتى المؤثر فى علاقته بآمنة يستمد طاقته من هذه الشفرة التى اختارها، ودفع بمثلها الفضى الصغير فى يدها، فى غفلة من صاحبيه، ليكون ذلك تعبيراً حياً وصادقاً عن عاطفته، فهو يريد أن يحقق لها جزءاً من حلمه باستخدام الشفرة المفضلة، والرمز المعبر عن هوية العاطفة التى أرادها، وفى تأصيله لهذا المعنى الذى احتواه، كان المتخيل عنده فى صخب دائم، ثمّة جراحة تتابعه، وثمة عوامل داخلية وخارجية يتم الإحاطة بها، فمند أن رأى آمنة لأول مرة، حين عرضت عليه مساعدتها الفورية حينما ذهب إلى الفندق ليقيضى ليلته فيه، وكأن هذا الموقف قد أيقظ عاطفته المختبئة وراء أكام النفس، وأجج فيها تياراً لم يقدر على إيقافه أو التحكم فيه، وبدأ الخواء الذى كان يسيطر عليه يتلاشى، وتحل آمنة ونظرتها الساحرة محله، بكل عنفوانها وسطوتها: "كانت اللحظة الأولى لدخوله فى غرفة التنسيق للسؤال عن غرفته، حيث ثلاث نساء يجلسن على ثلاثة مكاتب متفرقة، رحبت به الكبرى بإبسامة، وأمرت الصغرى أن تهتم بموضوع الغرفة، رفعت الصغرى

أن الاحتفاء بشفرة الأيدي، والإسراف فى استخدامها بهذه الطريقة قد منح النص غرائبية فى مضمونه العام، كما أوجد ثمة طبعة خاصة لعاطفة الحب والجنس المتولدة فيه فى آن واحد . وكما قيل حول تلازم الحب والجنس معا فى هذا الخصوص: "فليس الحب مجرد وظيفة بيولوجية تتكفل بتفسيره الغريزة الجنسية، بل هى ظاهرة إنسانية معقدة تتداخل فيها اعتبارات القيمة، والحاجة إلى التغلب على الانعزال النفسى والرغبة فى التلاقى مع الآخر، والميل إلى الاتحاد به مع الإبقاء فى الوقت نفسه على الثنائية البيولوجية. وربما كان الخطأ الأكبر الذى يقع فيه أصحاب اللغة البيولوجية هو أنهم يخلطون بين "الحب" و"الجنس"، فى حين أن التجربة الإنسانية تشهد فى كثير من حالاتها بأنه قد يكون هناك "حب" بدون "جنس"، كما قد يكون هناك "جنس" بدون "حب"^(٩). وهذا هو ما عبرت عنه الرواية فى رؤيتها الأساسية. فخالد قد تولدت لديه الرغبة الجنسية منذ أن رأى آمنة، فانهذب إليها بفعل هذه الرغبة، وبمسانيرة رغبته العاطفية تولدت معها أيضاً زعجة الشك والوهم تجاه ما رآه فى طبيعتها البسيطة الخاصة المجهولة على الالتقاء بالناس وتعاملها معهم من خلال بعد أثوى فطرى، لذا لنجده وقد دخل من خلال واقعة محددة جاءت فى بداية النص فى حالة شبه مرضية، حين ساورته الظنون بأن هناك علاقة ما بين آمنة وصديقه أحمد، وأنها تخونه مع هذا الصديق لدرجة أن هذه الوسواس والهواجس سببت له حساسية طالت صديقه من ناحية، كما طالت أيضاً تجربته العاطفية المتقدمة من ناحية أخرى. لذا فقد كانت تجربته العاطفية الحسية بشفرتها الخاصة المتولدة من المعنى الدلالى للدلفين هى محور تفكيره، ومحور بعثه الدائم عن تأصيل العلاقة بينه وبين آمنة، عن طريق دلالة هى وإن كانت لها سطوة خاصة لديه إلا أنه يعبر عنها بهذا الدلفين الشبقي الذى يراوده فى كل وقت وحين: "ففى لندن كانت هواجسه نشطه إلى أبعد الحدود، وكان نشاط المدينة الجنسي يلاحقه أينما ذهب، فى الفندق، فى شارع إدجوار رواد، قرب مطعم بيتزامت، بجوار كابينة الهاتف، وكان

"أمنة المشيرى" عينها الساحرتين نحوه لأول مرة، وشهرت سيوف جفنيها، إذ قالت بخجل وسخاء: نغدمه بعيوننا! ها هنا ذاب قلبه الهش، وانساق خلف سحرها الغامض^(١).

وشخصية المرأة في الرواية تبدو وكأنها شخصية ملتبسة، فثمة علاقة ما خفية تثب إلى خاطرها حينما كان يدرك أحمد الجساسي أن يدها في يد خالد، وثمة جرأة تمنحها لنفسها للتعبير عن حقيقتها أمام هذين الرجلين. كان عشقها لخالد هو الذي يستحوذ على كل خيلاتها لكنها كانت أيضا لا تغفى إعجابها بأحمد، لذا نجد أن ثمة التباسا وتراجعا في عواطفها نحو الرجلين. فهي تستحوذ على الاثنين معا في رحلتها العاطفية: "كانت أمنة تعيش مشاعر متضاربة، تحب خالد وصوته ووسامته وعشقه ودلافيته، كما تحب سمره أحمد ووداعته ومنطقه وظرفه، فلا تعرف كيف تختار، ساعات النهار الأخير مع خالد، أم يومين رائعين مع أحمد؟ خالد الذي يمتلئ عشقا ويفرد لها حضنه ويغرى دلافيته ببجيرته الدافئة، أم أحمد الذي يتحدث بجراءة وبساطة عن الجنس، ويسألها عن حياتها الشخصية بصفاة أحيانا، لكنه مع كل هذا المنطق والعقلانية التي يتمتع بها قد يعود فجأة إلى نقطة الصفر، إذ يترامى له وجه زوجته وطفليه"^(٢). ربما هي قد ورثت عن أمها أشياء لم تصرح بها إلا لخالد، ولكن أنوثتها كانت تتحرك في كل الاتجاهات، حكمت عن أمها وأبيها الذي لاحقها لسنوات حتى ظفر بها زوجة على زوجته الأولى أم أولاده، وحكت

عن عملها بالصحافة وعن الرجال الذين أعجبوا بها: "أمها جاءت من مدينة بهلا، امرأة جميلة إلى حد أن لاحقها أبوها لسنوات، تراكبا تجارته وأمواله مقتنصا مروها من أحد شوارع مسقط حيث تأتي لزيارة أقاربها، كانت تمر كل صباح في الساعة ذاتها، من أمام متجره هناك، يقول أولاده الكبار إنها صنعت له سحرا أسود، فهجر بيته وأولاده وزوجته الأولى، صار يلهج باسمها: فاطمة"^(٣). وفي النهاية ومع طقوس المغادرة تتبدى المتعة المجنونة، واصطدام الرغبات، والسفر المستحيل، وتبدى تجربة العشق مع تضاريس نفسية مستمدة ومستلهمة من لقطات عديدة جسدها الكاتب في رواية "نزعة الدلفين" في تركيبة سردية معقدة، وفي مغامرة نفسية، وذاتية مع الشخصيات الصاخبة، المتنقلة مع الزمان والمكان وعبر حدود الواقع، وبصيغة نسق تعدد الأصوات التي تعتمد في رويها على المونولوج الداخلي والفلأش باك، والنسق المعرفي، والموروث السلفي، والأسطوري: "على مقعد خشبي بارد جلسوا أمام النيل، كان الصمت يعم المكان، وثمة إحساس غائر بالفقد، كما فجر السنت فوقعهم، تتساقط الأوراق تباعا، وتتساق مذعنة أمام الريح، هكذا هم يتساقطون واحداً واحداً، في الصباح الباكر يغادر أحمد الجساسي إلى الإسكندرية يومين، قبل أن يتابع إلى الدوحة، ثم كورقة سنط. جافة تطير بعده أمنة المشيرى إلى الشارقة، وأخيرا بعد غد يكون خالد النحائي في السماء ذاهبا إلى الرياض فتبوك، ومنها إلى بلدة حقل الساحلية"^(٤).

الهوامش

- (١) "نزعة الدلفين"، رواية، دار الريس للكتاب والنشر، بيروت، ٢٠٠٦ ص ٩.
- (٢) الرواية ص ١٥.
- (٣) الرواية ص ١٨.
- (٤) الرواية ص ٧.
- (٥) الرواية ص ١٣٩.
- (٦) الرواية ص ٣٩.
- (٧) مشكلة الحب، د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٠ ص ٣٠.
- (٨) الرواية ص ٣٩.
- (٩) الرواية ص ٣٧.
- (١٠) الرواية ص ٦٨.
- (١١) الرواية ص ٢١.
- (١٢) الرواية ص ١٤٨.

وليد منير ومسرحه الشعري مسرحية "عمر الخيام" نموذجاً

هناء عبد الفتاح(*)

الحدث الدرامي أو في حركتها الدرامية، دون سعي حقيقي إلى تصوير الرؤية المشهدية المستندة إلى مفردات لغة العرض المسرحي، غير المعتمدة على الكلمات، وهي لغة تتوازي في مسيرتها اللغة المسرحية واللغة الشعرية الدرامية؛ ويتزامن إيقاعها وإيقاع الكلمات التي تفرضها أوزان الشعر الجديد داخل خيالي كلماته. وكانت هذه سقطةها الدرامية الجوهرية!

في ظني أن قيمة مسرح الشرقاوي الشعري أنه لم يكن يدعى لنفسه دوراً أكبر من دوره الذي تمثل في ارتفاع مستوى "الخطاب الشعري" في المسرح المصري والعربي، واعتماد مسرحه الموضوعات التاريخية في تراثنا العربي، واستلهامه الأحداث السياسية الجارية، واعتبارها خبرتنا الفكرية اليومية - إن جاز لي استخدام هذا التعبير - فلقد أدت هذه المسرحيات الشعرية إلى ارتفاع درجة ذوق الجماهير الثقافية والفكرية، وأعدت اكتشاف لغتنا الجميلة وطواعيتها في أن تكون لغة مسرح. هذا هو الدور الجوهرى الذى أتى به المسرح الشعري آنذاك.

لذلك، كان صلاح عبدالصبور المنقذ المنتظر؛ ففى محاولاته المسرحية كانت دراماته الشعرية تعتمد على التزاوج ما بين دراما الكلمة، ومفردات العرض المسرحي،

إن السؤال الجوهرى الذى يطرح نفسه علينا وعلى الحركة النقدية هو: هل مسرحنا فى حاجة إلى الشعر؟ وهل كان المسرح الشعري زاداً يتزود به المتفرج المصرى ليلقى مصيره وقدره، ويشكل رؤيته المتسمة بطابعها الشمولى، ويكتسب بذلك "مستوى" معنوياً أكثر عمقا وارتباطا بالنفس؟ بينا كان المسرح النثرى يعرض الإنسان فوق الغشبة ويعبر عن طبيعية الأشياء وواقعية الحياة اليومية على المستوى الخارجى فقط؟! .

فى ظني أن المسرح الشعري كان إنقاذاً للمسرح النثرى. لقد كان المسرح الشعري عند الشرقاوي - على سبيل المثال لا الحصر - بمثابة الجسر الواسع لكل ما خلفه لنا مسرح الستينيات من مباشرة الخطاب السياسى، لتضعنا التجربة الشعرية برمتها فى المسرح داخل آتون عالم صاف من القيم؛ وفى أدبيات جديدة تتطوى على المشاعر القومية المؤصلة للزعة الوطنية، والراصدة للحظة التاريخية الموسومة بالبحث القومى ونهضة المشروع التنويرى. وعلى الرغم من ذلك، فقد كان الخطأ النقدى لهذه العروض الشعرية، أنها اعتمدت فى تحليلها النقدى مبدأ الرسالة النصية الحرفية؛ الحاوية خطابها "الشعاري" المباشر؛ وأنبأت الأحداث الكلمات للتعبير عنها دون تطور فى

(*) مخرج وثائق مسرحى.

بين مختلف الموضوعات التراثية والتاريخية (مأساة العلاج) (والأميرة تنتظر) وصولاً إلى أحداث الواقع اليومي (مسافر ليل) و(ليلي والمجنون)، وغيرها.

كان صلاح عبدالصبور البذرة الحقيقية لربط المسرح بجزوه داخل وعى المتلقى المسرحي، وتثبيت صروح استقباله المسرحي. غدا هذا المسرح، بفضلته تكثيفاً للتجربة الشعرية وتوظيفاً للكلمة الشعرية، وولوجها داخل اللغة الدرامية والمسرحية؛ بل محاولة نالية للبحث عن الحالة المسرحية التي تختار الموضوع المناسب، وظروفه الملائمة. وتحاول بشعر الكلمة وليس بالكلمة الشعرية أن تخلق وتعلو من مكانة الشغوص المسرحية، التي تتشكل وفقاً لابعاد درامية بعينها؛ تكسبها لهما ودما وحياة فلا تغدو مجرد كلمات جميلة متقنة. وعلى الرغم من أن عبدالصبور كان البداية الناضجة للمسرح الشعري المعاصر المعتمد على دراما الحدث؛ وتكوين الشخصية المسرحية؛ والصراع وحبيكته؛ والرسالة المطروحة (المعلنة؛ فإن كاتبنا الشاعر يتخطى حدود هذه القوانين واللوائح الأرسطية^(١)، وينتزعنا منها ليضعنا في قلب عالم شعري أقرب ما يكون إلى عالم ميترلنك^(٢)، ومناخ شيكسبيرى فاجع، وجرويتسكية إيوتية^(٣) ساخرة.

لذلك، فمسرح عبدالصبور يحتل موقعا مسرحيا له خصوصيته داخل خريطة المسرح الشعري المصري والعربي. ينبغي دراسته دراسة متأنية، تحتفى به تحليلًا ونقدًا وتقييمًا، ينبع من تقديمه تقديمًا صحيحًا فوق الغشبية، بفضل أداء ممثلين موهوبين، وتأويل مسرحي جديده وإطار مشهدى متائق.

لقد حفر صلاح عبدالصبور بمسرحياته الشعرية المعاصرة حفريات مسرحية تضيف الكثير إلى تراث اللغة المسرحية الحديثة، والرؤية المشهدية الإخراجية، وتمنحنا زادا ي دفعنا دفعا للمحافظ على مسرحنا واستعادة وجوده الفاعل؛

في هذا المناخ الشعري يبدو لنا جيل من الشعراء المسرحيين المحدثين: وليد منير - محمود نعيم - محمد سليمان وغيرهم، يقدمون لنا مسرحا شعريا يمثل الجيل

الثالث من كتاب المسرح الشعري.

تلقى هذه الدراسة ضوءاً على أعمال الكاتب المسرحي الشاعر وليد منير، من منظور رؤية نقدية مهما الأكبر الاهتمام بمفردات عروضه المسرحية على المستوى المشهدى. يشغلنى فيها - بوصفى مخرجاً وناقداً - ما تخاطبني به على مستوى القاعدة النصية، وما تستلهمه على مستوى صياغتها لفضاءاتها المسرحية.

إن مسرح وليد منير مسرح رمزى فى الأساس ولذلك فإن العلاقة بين النص والعرض هنا لن تكون علاقة إستاتيكية جامدة؛ فالعروض الواقعى أو العرض المعتمد على الإيهام يُحدِّد - كما يقول "كير إيلام" - من مرونة الصلة المتبادلة بين العلامات^(٤). بيد أن الأمر ليس كذلك فى الدراما الشعرية الرمزية، لأن اختراق جذري الزمان والمكان المألوفين يتيح لأفق العلامات المفتوح أن يتمدد ويمور ويعرب شتى التفاعلات الممكنة. وهذا هو ما نراه عند "ميترلنك" مثلاً. واهتمامى بـ "مسرح وليد منير" كذلك ينبع من أننى أعتبر وجوده الشعري مرحلة ثانية لمسرح صلاح عبدالصبور، رغم تأثرات الكاتب الناقد وليد منير بمسرح هذا الراشد، الذى كتب دراسة مهمة عن مسرحه^(٥)، حيث تكشف رؤية منير لمسرح عبدالصبور القائمة على الفرضية القائلة بأن الخصيصة الجوهرية فى شعر عبدالصبور خصيصة درامية فى الأساس، أى: "أن الوظيفة الدرامية هى المهمة (he dominate) التى تكفل بروز أحد أنساق التركيب، وهيمنتها على بقية الأنساق الأخرى فى الأثر الأدبى للفنان"^(٦). ويحاول الناقد وليد منير عبر دراسته أن يجيب عن السؤال التالى:

- إلى أى مدى يكون النص الشعري (الدرامى) موسوما بالشعرية - Poetics. مادامت الشعرية هى تمايز الفن اللغوى واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، فيما يقول ياكوبسون؟

- وإلى أى مدى يجوز لنا أن نسم النص الشعري (الغنائى) بـ "الدرامية - Dramatic، مادام الاستثناء والتكثيف هما جوهر الدراما - فيما يقول داووش؟^(٧).
إن شعر صلاح عبدالصبور كله - فيما يرى أدونيس

العالم الواقعي المتميز بطابعه الميتافيزيقي / الخيالي، الباحث عن الحقيقة من منظورها الفلسفي، عبر منظومة من المفارقة والتجريد والعجبية . تقف تلك الخصائص فوق أرض مسرحية، لأن "دراماته" الشعرية لا تبحث الكلمات فيها الحياة فقط، بل تكون محاورها الرئيسية فضاءات المسرح التي تحتضن شعره المسرحي الحديث وتدخله في علاقة جدلية مركبة.

في مسرحيته الشعرية الأولى "بيت النجوم" - والتي اخترناها مثالا تطبيقيا في هذه الدراسة عن مسرحه الشعري - نشاهد عند وليد منير عالما مختارا له خصوصيته التراثية، حيث تدور أحداث مسرحيته في أواخر القرن الحادي عشر. يحاول وليد منير أن يوحد بين أبطاله والطبيعة، وكأن هذه الطبيعة تمثل له فضاء مسرحيا يحتوي كل شيء: البشر، الهم الإنساني، الحب، الضعف الإنساني.

يقول بطله "عمر الخيام" واصفاً "مالك شاه": "ذلك الملك الذي تم اغتياله" في بدايات القرن الحادي عشر، وأحرق أعوان الملك الجديد مَرَّسَد "الغيام":

عمر: مالك شاه

كم كان جميلًا هذا الملكُ الغاربُ مثل

الشمس

كم كان يري

كم كان يصب

كم كان يطيل الإصغاء إلى الملكوت ليفهم

كان أبوه صديقي

ورأيت كائنَ ألمس فيه جبينَ أبيه

وأحس بماء الحكمة تحت لعا

الشجرة

وينتقى الشاعر من صورة ما تكون قابلة للتشكيل في خيال المتلقي، حيث يسقط الصورة الشعرية على الطبيعة، ويلبسها شعورها الانفعالي وموقفه من درامية اللحظة المشحونة بالألم. بل إن الشاعر يسعى سعيا حثيثا إلى خلق صور وتشبيهات واستعارات تقرب المتلقي من أسمى اللحظة، وعظمة أثرها. يقول عمر الخيام واصفا ما حدث لصديقه الأثير:

- "مكان لمسرحة الكتابة"^{٩٥}، أي أنه مسطح درامي زخم بالموقف، والحركة، والتوتر، والأشخاص من خلال اللغة. فهو يمثل آخر حلقات النضج الفني في المسرح الشعري حتى الآن. ذلك لأن عبد الصبور كان يملك رؤية نقدية على قدر من الوضوح والتكامل للمسرح والشعر معا. كان صاحب وجهة نظر في كليهما، وفي ارتباط كل منهما بالآخر. ولم يكتف عبد الصبور بإعلان وجهة نظره تلك حديثا أو كتابة، ولكنه سعى سعيا دأبا إلى تطبيقها إبداعا، وجماليًا، وإثبات صحتها وصوابها.

ونخلص إلى أن مسرحيات عبد الصبور في مجموعها - متفقيين في هذا مع الناقد وليد منير - قد وجدت بدورها الجينية الأولى، وتردداتها تشكيلا ورؤية في قصائد غنائية عديدة من شعره، مما يتيح لنا رصد أساس القيم الخلافية بين الشكليات التعبيرية، والوصول إلى أبرز المحددات الفارقة بين نظامي التشكيل اللغويين فيهما، عن طريق استقراء التجاويزات والتبادلات الإرجاعية فيما بين القصيدة والمسرحية والقيام بشرحها وتحليلها . لذا كان صلاح عبد الصبور مرحلة متفوقة من اكتشافات المسرح الشعري المعتمد على أدوات اللغة الشعرية الحديثة، ولقد أثر بدوره في الجيل التالي لكتاب المسرح الشعري وعلى رأسهم شاعريا المسرحي وليد منير.

بيد أن الشاعر الكاتب المسرحي وليد منير يقتحم عوالم أخرى، ويبحث عن موضوعات تهمة، وتستثيره. في مسرحه يخلق وليد منير دراما الكلمات التي تفجر الفعل المسرحي، بل يرسم الفضاءات المسرحية، ويفلق الصورة المشهدية التي تتوافق مع شعر الكلمة، لتصوغ شعر المشهد. وكان أبيات الشعر في مسرحه ليست مجرد عوالم من الكلمات المغلفة على ذاتها، بل كيانات مفتوحة على الرؤية البشرية، تشكّلها الشخوص عندما تتحاور، وتسعى إلى اكتشاف أسرارها عندما تقع في دائرة الأحداث. لذا تبدو أهمية مسرح وليد منير الشعري في كونه محاولة جيدة تسعى سعيا حثيثا إلى ربط الكلمة الشعرية بديناميا الحدث وأشكال الرؤية المشهدية.

إن عوالم مسرح وليد منير شديدة الثراء، تقع على حافة

"مالك شاه": عمر....

لما حدثت به

عريانا

مفتولا

كالطائر في التيه

لكنى لما أعدت

تأكدت من الطعنة

كانت أعمق من شباك مفتوح

إن شخوص مسرحية "بيت النجوم": رحيم - وياسمين
- ومالك شاه شخصيات واقعية في حياة "عمر الخيام"، لكن تناولها الشعري يجعلنا نشعر كما لو كانت شخصيات من بنات أفكار الشاعر "عمر الخيام"، فهي شخصيات أقرب ما تكون إلى الأبطال، أو الظلال، أو حتى رجح الصدى لصوت متفرد يعبر بالهم وحزنه عن ما بداخله، فالصوت يقوم في هذا العمل بدور "الجوقة" التي تعلق أحيانا، وتروي أحيانا أخرى، وترتبط ما بين أطراف الأحداث في مكان تال.

أما عابر السيل - وهو الشخصية الثانية - فهو كاسميه، مجرد عابر للأحداث، مذكر بها، يربط الماضي بالحاضر، ويُزيح بالمستقبل عبر الحاضر، بل ويشير إلى الكارثة التي حدثت: كارثة الموت، والدمار، والضياع، وتلك الآتية لا محالة.. فلا يبقى إلا الرحيل، الكل يرحل، وهو الوحيد المحاصر الباقي.

فالشخوص العابرة المعلقة، إنما تقوم بتأكيد فاجعة المأساة، وتساند الشعور بالوحدة التي يختارها "الخيام" عن وعي وقصد، لذا، يُصَبِّحُ "الخيام" شخصية درامية؛ يعتمد أداؤها بشكل جوهري على طبيعة المسرح "المونودرامي" أو الصوت الواحد. كأنه يتحدث إلى نفسه دوماً في نغمة رئيسية تتقاطع معها النغمات الفرعية، فتزيد من عمق اللحظة المشحونة/ الدرامية.

وتنهض رواية الشاعر المسرحي في اختياره لحظة "الوحدة" التي يضع فيها بطل "الخيام"، بحيث يبدو دافعا في شركها؛ فبنية "الوحدة" تطالب بصيغة أقرب ما تكون إلى صيغة المناجاة. لقد أتاحت هذه الصيغة أن يكون الكاتب صوره الشعرية، عاكسة للمدramaي - أي الطابع

الخصوصي في مجال التعبير عن الذات. لم يعد الشعر هنا مجرد غناء أو قصائد طويلة تُتَغَنَّى، بقدر ما هو محاولة لتلبس الحالة المسرحية المختارة المؤثرة ثوبها الشعري الدرامي.

ليس ثمة مكان تقليدي في هذه المسرحية الشعرية؛ الكل يلتقي عند "عمر الخيام"، أو يلتف المريدون/ الشباب حول عالمهم، كما تلتف الفراشة حول الضوء. يمثل "الخيام" هنا ضوء المعرفة، بحثا عن الحقيقة التي يتسابق الشباب للعثور عليها. لذلك تقترب الفراشات (الشباب) حول ضوءها (الخيام). فلا معنى للبحث عن المكان/ المنطقي، بقدر ما هو بحث عن الجوهر داخل أطلال المرصد. وهذا هو المنطق الفني الوحيد لتبرير وحدة "الخيام" المختارة. فـ"الخيام" يمثل داخل المرصد إطلالة من معالم أطلاله. ويدخل الشباب/ المريدون متعلقين على الأحداث، وعلى كل ما عاناه أستاذهم؛ ويعاناه الشعب من مليكهم؛ ويحبس الشمس التي تضيء

في قفص

لكي يكون المجد للظلام

في هذا الزكام من بقايا المرصد، يكتشف الطلبة مكان

أستاذهم "الخيام" وتساءلون؛

التلاميذ: أستاذنا عمر!

أنت هنا؟

ويربط الشاعر الرؤية المادية بالرؤية الشمولية، شمولية المعرفة بكل ما تحمله من دلالات. وهنا يخدم الشعرُ درامية اللحظة المختارة، فتساعد بكثافة الشعر المطروح، على إنتاج معايير رمزية شديدة الدلالة والإيحاء. يسأل التلميذ الثاني:

الثاني: فكيف لم نرك؟

ويجب الخيام:

وما لزوم الرؤية؟

الشمس سوف تدخل القفص

والليل سيد على القلوب

بيد أن الشعر في مسرح ولید منير لا يهتم بالتفاصيل، ويفعل آلية الأحداث بمنطقها الفني الدرامي المتعارف

عليه، ويكون جل اهتمامه أن تكون درامية اللحظة نابعة من شعرية الحدث، والصورة، وتراكيب الجمل نابعة من الموقف ذاته. عندما تشمل الظلمة خلفية المسرح ليبرز شيئا فشيئا قمرٌ مدورٌ كبير؛ فإن عمر يلقي بكتابه إلى يديه، ويرفعه إلى أعلى.. إلى تقويمه الأول.. إلى القمر:

الخيام: هأنذا أهرب من داخلي

لكي أعود ضارعا إليك

يا قمرَ المدينة المغلوبة

أرصدُ تقويمك من جديد

وأحسبُ الأزل

هذا

أوانِ الحلَك

كل الرياضيات

والأشعار

والفلك

علم بلا جدوى

بلا جدوى

وعندما يدخل "الخيام" لجنة المرصد المتهالك الضائع

وسط البقايا المتناثرة، يقول سيد الجند:

يا عمر الخيام

ادخل ما شئت الحانة

واكتب ما شئت الشعر

وتأمل

واجعل أيامك تورق بالخمير

وبالحواريات

لكن لا تغفل سف

لا تشرح نظرياتك للفتيان

ولا تمكث بينهم كي يستفوتك

وإذا أغوتك الأسفار

فسافر

.....

أو تدخل أنت وقرصُ الشمس إلى قفصٍ واحد.

.....

وهكذا يخرج قرص الشمس من بُعده المادي، ليكتسب

بُعداً درامياً، يتأكد رويدا رويدا عند كاتبنا الشاعر/ المسرحي على مدار أحداث العمل المسرحي. ونقتحم بوصفنا متلقين أيضاً - تقويم "الخيام"، ونتناول كلماته عبر لغة تتعامل مع هذا التقويم، بما هو أداة للزمن، للوجود، للأسرار، للشعور بالأبدية. لذلك، يقتحم "التقويم" عالماً متميزاً ببعده الدرامي الجديد، ويتخذ معنى أكثر رحابة. إنه يضعنا في جوهر الزمن، يدخلنا في أعماق الشعور بالألم الإنساني، الذي نستشعر شعرية في بلاغة ورقة عند وليد منير، حيث يحاور بطلنا عمر أحد مريديه المتبقين بعد حادث اعتقال الآخرين:

عمر: لك أن تختار

الثالث: أختارك يا أستاذي

عمر: لا...

أعني بين الماضي والماضي

لا تختري

فأنا شيء آخر

الثالث: لا أفهم

عمر: إما أن تخرج من تقويم الشمس

أى تخرج من تقويمى

أو تدخل في تقويم الدم

أى تدخل في تقويمك

وينتقل كاتبنا المسرحي الشاعر إلى مرحلة جديدة أطلق عليها "مرحلة الانكشاف"، وهي لحظة درامية تنويرية، تعنى بانكشاف الحدث، وتعرية الداخل، والبحث عن الذات. وتتخلق لحظة درامية نادرة لا يقوم بمهمتها إلا الشعر الحديث: بتغراقيته أحياناً، وإجاباته عن تساؤلات تكشف وإجابات تستجيب لما تكتشفه النفس أحياناً أخرى. لا يحدث هذا التحوّل القائم على التساؤلات إلا في المواقف الدرامية المكثفة شعراً، أو المواقف النثرية التي تخلق بتواصلها وإفرازاتها أبعاداً شعرية تثري الموقف الدرامي وتؤكد.

في حوار لبطلنا "عمر الخيام" - في مسرحيتنا "بيت النجوم" التي تعرض لها في هذه الدراسة - مع أحد مريديه وهو موضع شكوكه وريبته الدائمين في قدرتهم على

الشاعر من القبض على ذروة الحدث بعد عملية الحصار
الدائمة للضحية (الثالث)، حتى يسقط سقوطا دراميا كاملا:

عمر: اسمعني

قل لهمو إني لن أرحل

فهنا حزلي

وطريقي

وسماواتي

وهنا قبر "رحيم"

هنا ذاكرتي

وبقايي

هنا "بيت نجومى"

.....

.....

هنا الشمس المقتولة بين يدي "مالك شاه"

وهنا الحانة

والأسطورة

اذهب أنت مع الأيام إلى آخر أحجار الأرض.

وتصل هذه اللحظة إلى ذروتها، عندما يرسم "الخيام"

ضحيته؛ ويتبأ بالمصير الفاجع قبل وقوعه:

عمر: يا جاسوس القمر الخادع

لكك لن تذهب

ستموت هنا

لن يتقوا فيك كثيرا

.....

.....

أدخل في تقويمك

يا زبد الماضي

يا أسيان بروك

أدخل في تقويمك

في تقويم الدم

ومع أن المسرحية يمكن تقسيمها إلى مشاهد متعددة؛

فإن الكاتب يرفض تقسيما كهذا، بل يضع مشاهدتها متتالية

غير منفصلة. كأنها تمثل بمجموعها قصيدة طويلة واحدة؛

كل وحدة في المسرحية داخلها تمثل مشهدا من المشاهد؛

تحويل الصدق. نشعر كأننا في لحظة درامية انكشافية،

ترتبط استبصار "الخيام"؛ ووعيه بالزمن الآتى والماضى،

وارهاصه بما سيأتى، باستبصار داخل يعى باطن الأحداث،

ويحفر فى نفوس ذويه: كأننا مع المسيح الذى يكشف من

داخله بواطن حواريه. فىرى "يهودا" الخائن يشحذ مخالفه

استعدادا للخيانة. ليس بإمكان لغة أخرى غير لغة الشعر

التعبير عن مواقف درامية كذلك:

الثالث: أستاذي

لا أفهم

عمر: فى الحالين

أنت بعيد عنى

الثالث: ما خنت أحدا

عمر: بل خنت حياة العالم

الثالث: أرجوك

سكين شكوكك

توجهنى

عمر: كنت أحس..

الثالث: بماذا؟ (لاحظ هنا تلك التساؤلات المترتبة من

جانب الثالث)

عمر: بك (لاحظ الإجابة التلغرافية القصيرة)

الثالث: ليعونى؟

عمر: بمدى شوف عيونك (التأكيد من جانب المؤلف

لتقويم النفس بالمعرفة بها)

الثالث: صدقنى.

لا أدري لم لم يركب فى الجند

لعلهمو لم يكثرلوا بى

عمر: أولم يبصر كسوى؟

الثالث: نعم

محممل.. (الوقوع فى شباك الكلمات؛ نلاحظ هنا

الإجابة المترددة تستحيل إلى إجابة قاطعة)

عمر: أولم تبصر نفسك فى نفسك؟ (نلاحظ تزايد

الأزمة الدرامية)

الثالث: أرجوك.

هنا فى هذه اللحظة الدرامية، يتمكن الكاتب المسرحى

ولأنها ذكراقتها، فإن الذاكرة تولد من بطن الذاكرة،
وينسلخ النهار من الليل، يُرْمَصُ الماضي بالحاضر، وتأسيسا
على ذلك، فإن وليد منير يشيد عالم شخصوه، ومعماره
من معمار الذكرى، والرؤية الاستراتيجية (رؤية الماضي)،
وَزَجَّجَ الصدى المردّد أصداً الصوت، والنفس، بما يلج من
الشخص والافعال ومشاهد الحياة والموت. لذلك، تشيّد
هذه الشخص من سجاي الزمن، وتتسجى في مقبرته.
ويعود وليد منير عبر هذا التأويل الدرامي إلى عنصر
الزمن الذي يشغله كثيرا، لأنه زمن ممزق بعرضيته كما يقول
الوجوديون، يعود إلى خلق شخصوه الواحدة تلو الأخرى:
ياسمين، ورحيم، وبراءة الأعلام، وقيمة الفعل المتناقض:
الحياة/ الموت، الظلمة/ النور، الشمس/ الليل:
سيد التّجْد: كيف هَرَبْتُمْ الشمس من قفصي؟
أين خبأتم الليل

.....
.....

وفي مكان آخر:
سيد التّجْد: أين خبأت ليلى الملك
أعطنا لينا
ولتَقْمِ أنت وحدك والشمس
في بلد
غير هذى
عمر: أنا لن أقيم سوى هاهنا
وأنا لست أكذب
ولم أر ليل الملك
لم أخبئ سوى زمني
ولبيّذي
فماذا يريدون من زمني
ونبيّذي

إن المدلول القياسي للكلمة المستعملة - وفقا لميشال
لوجورن - يعمل عادة، كانه دال لمدلول ثان. ويصبح هذا
المدلول الثاني لاحقا لشئ رمزي^(٩). هناك يمارس التمثيل
الرمزي فاعليته الأصلية بوصفه رحما للعلاقات الشعرية
المتنوعة، وتغدو نهاية العمل المسرحي "بيت النجوم" -

يطرح هذا المشهد شخصية من الشخصيات؛ ضوءا يسطع
فيكشف لنا الكثير من تقويم "الخيام"، ويضعنا أكثر اقتربا
منه، كأن هذه المشاهد جميعها ترددات لصدى شخصيته.
وينتقل الشاعر وليد منير بنا في أرجاء مسرحيته من
جانب إلى جانب آخر، يعبر عن بطله، ويقرب بنا أكثر
فأكثر من أدق تفاصيل حياته ومشاعره، وروحوه المثخنة
بجراح لا تندمل. يأتي المشهد التالي فيرينا فيه ياسمين/
معشوقة الخيام، وكأنها تغبّر حدود الزمن وتتخطاه، لتعيد
تكوين تقويمه وفقا لزمناها الدرامي الخاص:

عمر: ياسمين

أكذب ميني أم لا

طفولة روعي

وخيمة ذاكرتي

وشراع السفينة

في بحر أسطورتى؟

وفي تأويل جديد للشعور بدرامية الزمن - وهو البعد
الموهري الذي تقوم عليه مسرحية "بيت النجوم" - يسعى
وليد منير من جانب إلى أحداث رابطة عضوية بين أزمان
شخصوه، ويقيم من جانب آخر تحاورا فيما بينها لا يعتمد
على الكلمة الشعرية المكثفة، بل يستند إلى روابط
درامية تصل ما بين شخصوه وتوجه مساراتها نحو "الفعل"
المسرحي:

عمر: كم أحسّت مواقيت قلبي إيابك!

ياسمين: كما قد أحسست عبور الفتى حين خان

إلى ضفة الموت

عمر: قلت له

إنه ميت حين خان

وحذرته

لَمْ يصدق

وها هو مات

ياسمين: نعم.....

مات.....

شاهدت صرخته تتدحرج نحوى

ولكننى مِت أيضا

عند وليد منير - للقارئ غير المتأمل، والمخرج المسرحي غير المتبحر - نوعاً من المباينة، وبداية المقصد، لو أخذها مأخذاً قراءتها الأولى، الحرفية، فالكاتب المسرحي يقيم حواراً رمزياً، زاخراً بدلالاته، وقيمتها المعنوية (بالمعنى الشعوري):

سيد الجند: سوف أتركها (الشمس)

بين عينيك مقتولة

كالغزال

سينفجر الدم من دهاء أعضائها

سوف أتركها (الشمس)

قائلاً

لرجا

وستشرب حتى الثمالة

يا أيها الجند

فلتقتلوه

أغرزوا في مفاتها

كل ما تحملونه لها من حراب المودة

هيا..

وفي هامش من الهوامش الإخراجية، يشير الكاتب المسرحي / الشاعر إلى الجنود الأربعة ("...الذين عليهم الانتشار في أرجاء الفضاء، حاملين في أيديهم حراباً طويلة، ليضعوا قرص الشمس؛ "فلينفجر" اللون الأحمر من القرص، ويتناثر في خلفية المشهد". ومع ما يبدو على هذه الملاحظة الهامشية من قدر من الدلالة الأدبية (يطعنون الشمس / يتناثر اللون الأحمر / ينفجر اللون إلخ)^(١٠)، فإنها تمثل للمخرج مادة تسهل له، تشكيل لوحة ضوئية تضيء سينوغرافية خبيثة المسرحية، وتثريها بألوانها المتعددة ودرجاتها المتباينة، بانكسارتها وتكويناتها، التي تخلق بدورها عالماً شعرياً، يتوازى في جماله مع عالم كلمات الشاعر المسرحي.

المسرح الشعري، عند وليد منير، يمنح المسرح عالماً جديداً يضيف إلى حركة المسرح المصري خاصة والعربي عامة - قدرات إبداعية جديدة. فمسرح هذا الشاعر ينظر إلى الشعر باعتباره فناً درامياً، يعيد ذاكرتنا ثانية إلى أعظم

فترات المسرح المصري الشعري: عزيز أباظة - أحمد شوقي - على أحمد باكثير (ومسرحهم الكلاسيكي)، ومسرح: عبد الرحمن الشراوى، صلاح عبدالصبور - محمد إبراهيم أبو سنة - محمد مهران السيد (المسرح الشعري الحديث). لكنه ينتمي انتماءه للشعر الحديث والقصيدة الشعرية الجديدة وإلى مسرحنا الشعري الجديد الذي يمثلته وليد منير ومعهم محمود نسيم ومحمد سليمان وغيرهم؛ مما يؤكد أنه حان الوقت لاستعيد النغمة الضائعة من مسرحنا، ونسترجع بعداً جوهرياً قد افتقدناه فيه ألا وهو "شعر الكلمة"، فهو المرادف والصنو والقرين الذي يخلق شعراً درامياً آخر، لا يقل أهمية ورسوخاً وهو (شعر المسرح) الصافي - ذلك المسرح الذي يرفض - بعد أن توقفت منابعه بعد رحيل رواده الأوائل - إلى نهضة مسرحية حقيقية، نحن في حالة انتظار طويل لمخاضها ومولدها من جديد! فهل حان الوقت لنقدم مسرح وليد منير عولياً بعد أن رحل عنا فجأة؟

الهوامش:

(٢) هذه الدراسة جزء من دراسة طويلة كتبها كاتب هذه السطور قبل رحيل الشاعر المسرحي وليد منير. وقد راجعها بنفسه.

(١) نسبة إلى الشاعر والناقد الإفريقي أريستوطايس، النظر كتابه "فن الشعر".

(٢) الكاتب المسرحي الروسي "ميترلنك": النظر مسرحيته "العصفور الأزرق".

(٣) نسبة إلى الشاعر الإنجليزي ت. س. إليوت.

(٤) كيرا إيلاف: "الطلمات في المسرح" - ترجمة: سيزا لاسم، مداخل إلى السيميوطيلا، إشراف: سيزا لاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إيليس المصرية، القاهرة ١٩٨٦.

(٥) وليد منير: فضاء الصوت الدرامي، دراسة عن مسرح صلاح عبدالصبور - الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٢).

(٦) المصدر السابق، صفحات ٨٠، ٨١.

(٧) المصدر نفسه، ص ٨.

(٨) أدوليس: "سياسة الشعر" - دار الآداب - بيروت ١٩٨٥ ص ١٣٦.

(٩) ميشال لوجورن: "الاستعارة والمبالا المرسل" ت. حلاج صليبا، منشورات عويدات بيروت / باريس ١٩٨٨.

(١٠) وليد منير: "حول تنويع اللفظة ومسرحيات شعرية أخرى" من مسرحية بيت النجوم ٢٥٠. سلسلة المسرح العربي - الهيئة المصرية العامة للكتاب.

جدل الربيع وتحولات المرأة قراءة في ديوان (تعالى إلى نزهة في الربيع) للشاعر محمد إبراهيم أبوسنة

أحمد حسن عوض^(*)

حملته المرحلة الناصرية (ولا شك أن الإنسان فضلا عن الشاعر لا يستطيع أن ينفلت بسهولة من أمر انحيازاته الأولى).

والرافد الثاني: هو الرافد الإنساني باتساعه الممتد الذي جعل الشاعر ينتمي إلى رحابة الفن الشعري بوصفه معرفة نوعية خاصة، ويرتبط بمعجم الطبيعة باعتباره أفقا لتشكيل الصور والرموز، ويرفد تجربته برؤى رومانتيكية تنفتح على الفضاء الكوني الذي يبدو متواشجا مع المشهد الاجتماعي المعيش، كل ذلك ينصهر في أتون الأنا الشاعرة القادرة على تمثيل الروافد والمؤثرات وصياغتها من خلال أداء شعري رصين، تهيمن فيه الرؤية الفردية التي تتشكل في أطر غنائية تتوسل بالنزعة الدرامية، والسرد الحكائي والأداء التصويري؛ لتصنع نسجها شعريا بالغ الخصوصية؛ شديد الرفاهة، وإن لم يخل أحيانا من رثابة وتقديرية، ربما كان مبعثها حرص الشاعر الكبير على همومه الإبداعية الكبرى التي تجعله أحيانا يستعير نبرة الشاعر الحكيم في تلهفه على استخلاص العبرة، وسوق النصائح، وتقديم الأجوبة أكثر من لبعه بإثارة الأمثلة وتحفيز الأجيال.

وسأحاول في الأسطر القادمة إلقاء الضوء على تجربة الشاعر الأخيرة (تعالى إلى نزهة في الربيع) وهو الديوان

يظل الشاعر الكبير محمد إبراهيم أبوسنة أحد ألمع النجوم المتألثة في سماء الشعر المصري المعاصر منذ ستينيات القرن العشرين حتى الآن، عبر مسيرته الشعرية الضافية الممتدة قرابة خمسين عاما من الإخلاص والذأب والعطاء الإبداعي المتواصل شعرا ونثرا، مما مكّنه من أن يكون واحدا من أهم الشعراء المعنودين الذين أثروا في كثير من الأجيال الشعرية التي أتت بعده.

وقد أثمر توحده في محراب الشعر وتمرسه بمسالكه الوعرة ومضايقه المراوغة عن خصوصية لغوية لا تخطئها عين الناقد البصير من حيث بناء الأسلوب وطبيعة العبارة الشعرية ونمط الإيقاع وتشكيل الصور، بل إن القارئ المتمرس يستطيع أن يميز قصائد (أبوسنة) وينسبها إليه بغير معاناة دون أن يرى توقيع الشاعر عليها. وقد كانت تلك أحد أهم ملامح الشعرية الصادقة لدى الأستاذ العقاد حين كان يقول: (والشاعر الذي لا تستطيع أن تعرفه شعره ليس بشاعر)، فالأسلوب هو الرجل على حد قول جورج بوفون. وتؤكد تجربة (أبوسنة) الشعرية أن تكون صدق لرافدين كبيرين، كان لهما أكبر التأثير عليه هما: الرافد القومي بتجلياته السياسية والاجتماعية عبر انتماءات الشاعر الأولى، التي تجسدت في تأثره المبكر بالمشروع القومي الذي

(*) باحث مصري.

الأخير لشاعرنا الكبير محمد إبراهيم أبوسنة الصادر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة عام ٢٠٠٩، وقد استهله الشاعر بمقدمة نظرية سرد فيها لمحات من تجربته الشعرية، والديوان يؤكد استمرار مسيرة العطاء الشعري الحافل، والمتأمل في عنوانه لا يمكن أن يغض الطرف عن حضور ملمحين بارزين: الأول ملمح الطبيعة المتمثل في مفردة الريح، والثاني ملمح المرأة المتجسد في ضمير المخاطبة الذي يحيل إلى الأنثى المحبوبة مما يهيئ لأفق أولى من التوقعات يشي بحضور رومانسي واعد تمارس فيه المرأة هيمنة على مستوى الخطاب الشعري، ويظل لمعجم الطبيعة الحضور الأكبر على مستوى مفردات الديوان، وهو أمر متعلق بالفعل عند المضي في قراءة متن الديوان؛ لكن علينا ألا نتجمل الأحكام ونصنف الشعر تحت لافتات نقدية متسرعة، وعلينا أن نتساءل كيف تحاور شاعرنا الكبير مع الرافد الرومانسي، لذلك فإن من يقرأ القصيدة الأولى قراءة متعمقة - وهي (القصيدة/ العنوان) و(القصيدة/ المفتتح) مما يؤثر على دورها المركزي في الدلالة عبر بنية الديوان الكلية - سيدرك أن الربيع المشار إليه في العنوان ليس هو الربيع الرومانسي الموازي للفرح بالحياة، والانتشاء بالوجود الذي تمارس فيه الطبيعة تجلّي الخصوبة الأعلى، بقدر ما هو ربيع الغلاص الذي يتوق إليه الشاعر بوصفه مجسدا للربوة في الانتشاء بالوجود قبل أن يفاجئه ضياع العدم.

تعالى إلى نزهة

في الربيع

لنقطف بعض الأغاني

..... التي أوشكت أن تضيع (ص ٣١)

والشاعر يمرر ذلك الإحساس عبر تيمه المرأة المخضّصة التي يمارس الشاعر نحوها فعل التجوى " تعالى " الذي ورد ثمانى مرات في بنية القصيدة ليصبح متطلفاً للمناجاة العاطفية بموقعه المركزي في صدر كل حركة شعرية، إذ يبدأ الشاعر في كل شوط النداء العاطفي من جديد ليريق على التجربة ذاتها ألواناً متنوعة، لا تشي بالتعدد والاختلاف بقدر ما تشي بالعمق والنفاذ من خلال البنية التكرارية للقصيدة الغنائية التي تهيمن فيها الأنا الشاعرة

على نصها وتمنحه تماسكه البنائي المترابط؛ لأن فعل المناجاة (تعالى) دائماً ما يأتي مقروناً بالأدوات التعجيلية أو التنفسية التي تبرر فعوى " النداء العاطفي " ومبرراته الوجدانية.

تعالى لنقطف بعض الأغاني.

تعالى لنشعل نجماً لوى في الغروب.

تعالى فلم يبق إلا المدى خاويل.

تعالى نهين ذكرى لقاءاتنا.

تعالى فما عاد ضوء يجيء سوى ضوء عينيك.

تعالى فما عاد حلم سواك يراود هذى الغصون.

تعالى ليضحك ورد الندى في المدى.

تعالى فقد تتناهى الغياهب عنا.

لكنّ ما يشعل جذوة الصراع في النص ويمنحه نفساً درامياً فاعلاً يتواشج مع النزعة الغنائية الطاغية، يكمن في أن دعوة الفرخ بالحياة تبدو مهددة دائماً بنقيضها/ الموت الكامن تحت قشرة السعادة الظاهرية، التي عبثاً ينشدتها شاعرنا من خلال أنثاء المخضّصة.

فالأغاني مهددة بالضياح والدفء مبدد بالصقيع، والغابة مطوقة بالحصار المنيع، والأمرار العاطفية مبعثرة في الرياح والنجم مهدد بالنواء، والشمس محاصرة بالغروب، والجدار تملؤه الصدوع، والمدى يفرزه الخواء، والغصون يلتهمها الاصفرار، إلى آخر هذه الثنائيات التي تؤجج الصراع في بنية القصيدة، ونستطيع أن نرى لها تجليات أخرى عبر قصائد الديوان.

وبالرغم من أن الشاعر يحاول أن يستبقى إمكانات الأمل متاحة ولو بقدر ضئيل في خاتمة القصيدة:

تعالى فقد تتناهى

الغياهب عنا

تهين شمس لنا

نفسها للسقوط

ومازال لعن ترقيق

في وردة دمانا

ومازال عطر لدنيا

يضوع (ص ٣٥)

فإن الأمر يظل أشبه بحبال الأمل الواهية أو بسراب ما
يلبث أن يلمح حتى ينطفئ؛ لأن الشاعر يبدو كأنه علق أقداره
على خيط رفيع من ضياء على حد قول صلاح عبدالصبور في
إحدى قصائده الوجدانية المبكرة، يقول أبو سنة:

تعالى.. فما عاد ضوء

يجيء سوى ضوء

عينيك

ما عاد صبح هنا

يستطيع الطلوع (ص ٣٣)

فهل يكفي ضوء عين الحبيبة لإثارة الحياة الموعلة في
القاماة والوحشة؟

إن النص الذي يبدو وكأنه يُعلَى ظاهرياً من قيمة المرأة
المخلصة يغدو في بنيتها العميقة متشككاً في قدرتها الفاعلة
على إيقاف نهر الانحدار المخيف نحو هوة الموت وغياهب
العدم.

هل أجازس الآن لأقول إن (ربيع) أبوسنة يبدو مشغولاً
بنقيضه (الخريف)؟ ومن ثم فإن محور الاستبدال في عنوان
القصيدة يظل يمارس فاعلية أسلوبية تؤكد على مراوغة لغة
الشاعر المتمرس التي تبدأ (بالإيجاب)، فإذا بها تريك وجهه
السلب بعد أن تمارس عمق التأمل في النص وتعيد تأويل
العنوان.

وبوسع القارئ الذي قد يتشكك في تلك الرؤية أن يبحث
عن قرائن نصية أخرى ويتأمل تجليات الربيع في بقية
قصائد الديوان.

يقول أبوسنة في قصيدة (مرثية حلم.. مرثية غزالة) التي
يتبدي عنوانها مؤكداً على الرؤية المطروحة: لأن مرثية
الحلم تشي - في تقديري الشخصي - بتشكك الشاعر في
جدوى فكرة الخلاص على يد الأثني، ومرثية غزالة تبدو رثاء
للمرأة المخلصة ذاتها:

وأسأل عنك الغزالات

عند الينابيع

أسأل هذا الربيع

وكان يمرر حقلاً

من الورد

فوق خدودك (ص ٤٠)

إن الربيع (الذي كان يمرر حقلاً من الورد) لم يعد كذلك،
مما يفصح عن فاعلية الزمن القارة في بنية النص وقدرتها
على تبديل الشيء واستدعاء نقيضه.

وكنت أنا في الظلال

وما بين حزني وحسنك

أَمْضَى إِلَى قَدْرِي فِي الْخَرِيف (ص ٤٠)

بحيث يبدو الخريف رمزاً لسطوة القدر الذي لا راد له،
وتأكيداً مباشراً على أن الربيع في هذا الديوان لا يمكن أن
يتصور بمعزل عن ضده المناوئ/ الخريف.

ولذلك فمن البدهي أن يقول أبوسنة في قصيدته «وبعابر
تجري نحو بهار»:

وربيع كنا ننتظر

لديه الحبيب

يجيء بلا أزهار (ص ٥٠)

فبالرغم من أن الصياغة (هنا) مغرقة في البساطة
المطروقة والتداول المتاح لكنها تعكس دون أدنى مواربة
- مع بقية الشواهد الشعرية - الجدل الخلاق الذي عقده
الشاعر بين الربيع والخريف، بين الذبول والاضطرار، بين
اليأس والرجاء، بين الوجود والعدم، بين الحياة والموت.

وكان لابد في ضوء فكرة العلاقات - والشعر الجيد يصنع
من العلاقات وليس الكلمات - أن تتأثر صورة المرأة بتبدل
صورة الربيع، فالمرأة التي كان يراها الشاعر قادرة على بث
الدفء ومنح الضوء - ولو على مستوى حلم الشاعر الخاص
المحاط بظلال الشك - ستمر بسلسلة من التحولات فيبتحن
الشاعر من كونها "عاجزة بلا حيلة"، متورطة في ممارسة
الحزن راضية لليأس، ضئيلة أمام المحال بعد أن ظننها سيدة
النجوم وصانعة البهجة:

وأصغى لصوتك

يأتي حزينا

وكنا معا في صهيل الأغاني

نلامس صمت الليالي

الطوال

نحس دبيب الفراق

الثقل المفاجئ

ديب العتاب الأخير الذي

يعرق القلب

نعرف أن الذي

نبتغيه المحال

ونعرف أن يدينا بلا حيلة (ص ٤١)

لكن علينا ألا نفرط في ملاحقة " الرؤية " دون أن نشير

ولو إلى نموذج واحد يؤشر على قدرة الشاعر الصياغية

في صناعة صور شعرية متفردة كما في قوله (وكنا معا في

سهيل الأغاني/ نللمس صمت الليالي الطوال)، وهي صورة

ممتدة تتكئ على منطق المفارقة الباردة التي يؤديها الشاعر

من خلال بنية الاستعارات المكنية، فصهيل الأغاني الذي

يوازي قمة الثورة العاطفية وشدة الرغبة في التحرر عبر

تفعيل طاقات الحب القصوى سينتهي إلى صمت عاجز

طويل في ليالي طاغية سمرنية، وكان الشاعر يشي من طرف

خفي بأن بلوغ أقصى غايات «الظاهرة» يعني فوراً الاصطدام

بنقيضها، كقطعة الثلج التي إن أحكمت قبضتك عليها لا

تلبث أن تستشعر قسوة الحرارة تشتعل في يدك.

ومن يتأمل الصور الشعرية بعامة في الديوان سيجد أنها

تعمل وفقاً لمنطق الانسجام مع الخطاب الكلي للشاعر،

بحيث تتأزر وتتنامى لتشكيل معماراً شعرياً منضبطاً تتخلله

الرؤية الفردية للأنا الشاعرة بالرغم من تفاوت الصور بين

التفرد والجمدة والابتكار من ناحية، والذيق والرتابة أو

التشابه مع الإبداع السابق للشاعر من ناحية أخرى.

وإذا عدنا إلى تحولات " المرأة " سنجد صورة المرأة

الخائبة بوصفها تجلياً آخر يضاف إلى صورة المرأة العاهرة:

وإذا امرأة

تتكربنا

خاشعة في حضن سوانا

تتقلد سيف الإلكار

مع ملاحظة براعة الشاعر الأسلوبية في صنع المفارقة

الأليمة بين خشوع المرأة في حضن الآخر، مما يؤكد أنها

تجتري فعل الخيانة وكأنها تمارس طقساً من طقوس العبادة

المقدسة، في الوقت الذي تتقلد فيه سيف الإنكار (رمز

الحدة وشراسة المواجهة) التي تمارسها المرأة بتبجح تام.

ومن ثم كان من المنطقي أن تنهدم صورة "المرأة

الجميلة" التي شاهدها الشاعر بخياله الممتحن حين قال بعد

أن حلت صورة المرأة العصرية بتناقضاتها المفزعة محل

صورة المرأة الرومانسية بتهويماتها المشعة:

لماذا إذا ما ذكرتك

أبصر سرياً من البهجات

التي تنتقل بين الشواطين

تبكى

وتهفو إلى نور عينيك

عند الغروب

كأنك ألب

الجميلة في السرب (ص ٣٩)

بحيث يبدو حضور البهجات التي تغرد باكية قبل الرحيل

الأخير رثاءً بالغ العذوبة والرقّة لحلم ظل يناوش مغيلة

الشاعر وإن ظل مستعصياً على التحقق.

وإذا كانت هذه الدراسة قد ركزت على حضور تيمتي

"الربيع والمرأة" في بنية الديوان، فإن هناك أموراً تستحق

التأمل والمتابعة منها: جدل الشاعر مع فكرة "الزمن"

بتجلياتها المتعددة وعلاقته "بالمكان" الأول/ قرية الودي.

وإعادة تفسير الشاعر لمفهوم الاغتراب عبر ثنائيات (الذات

والمكان) و(القرية والمدينة) دون أن ينفلت الشاعر من

أسر (النوستالجيا) المؤرقة، التي تسرب في البنية العميقة

لقصائد الديوان محدثة ترجيعاً حزيناً يظل كطيف الحنين

الشفيف الذي يسكن ظلال الكلمات، ويشع عبر تراكيبيها،

وكذلك نمط الأداء الرمزي المعتمد على معجم الطبيعة -

بشكل جوهري- يسهل معه العبور من الدلالة المعجمية

إلى الدلالة الرمزية، فالرياح والعواصف رمز للشتات

والاغتراب، والصخور رمز للعوائق، والحديقة الموحشة رمز

للدنيا الغادرة..... وهكذا لا تمر تجربة التلقي "بمعاناة

تأويلية" قد نرى أنها متعة الفن الحديث الآن؛ لكنها في

الوقت ذاته توسع من دوائر التلقي لتشمل غالبية القراء

دون أن تظل محصورة خلف جدران النخب المثقفة.

مراحل التأسيس النظرى للمعجم العربى الحديث

شريف عكاشة^(٢)

مقدمة

برغم التقدم الهائل الذى شهدته علوم اللسانيات بما فيها علم الدلالة وعلم دلالة الألفاظ، فما زالت صناعة المعجم أسيرة الصنعة ورؤية الحرفة، لم تشب بعد عن طوقهما وتتحلل من بيعتهما لتدخل فى ذمة علم اللغة، تنظيرا يستمد أدواته من جعبة أدوات التحليل اللسانى لمكونات النظام اللغوى صرفا وتركيبا ودلالة، وتطبيقا يعتمد نتائج هذا التحليل عند التصدى لتأليف المعجم. لقد بات المعجم يحتل حجر الزاوية فى الدراسات اللسانية المعاصرة، بعد أن كان ينظر إليه على أنه سلة مهملات النحو ومجرد حصر للحالات الخاصة لنحو اللغة فى شكل قائمة منتهية من المفردات. ولقد ظل هذا الاعتقاد سائدا بين اللغويين حتى ظهور نظرية المعجم الذهنى فى أخرى القرن المنصرم، والتى أثبتت أن المعجم ليس هو ذلك التمثيل الاستاتيكي للحصيلة اللغوية لمستخدمي لغة ما على هيئة مجموعة من الجذاذات بين دفتي كتاب، وإنما هو مخزون متجدد من الألفاظ وأقيانوس لامتناه من المعانى والبيانات النحوية والصرفية والتربكبية المرتبطة بها داخل العقل البشرى فى نظام فريد ومهيكل، مازال علماء اللغة

النفسيون والتجريبيون يعكفون على استكناه أسرارهِ وكشف قوانينه، حيث لا يبدو لنا منه سوى ذلك الناتج النهائى المتمثل فى الكلمات كمثيرات خارجية منطوقة أو مكتوبة، بينما ينطوى على معالجات وعمليات معقدة تتم داخل العقل. ولا يطمح أى قاموس ورقى مهما بلغ حجمه إلا أن يكون عينة تمثيلية للمنتج النهائى للعمليات التى تتم داخل هذا المعجم الذهنى العملاق، ولكى تكون هذه العينة دقيقة و"تمثيلية" حقا فلا بد أن يتوفر لدى مؤلف المعجم كثير من الأدوات التى تتوفر لدى منظرى المعجم الذهنى. بيد أن صانع المعجم ليست مهمته التوفر على استخدام هذه الأدوات التنظيرية؛ لأن وظيفته تطبيقية فى المقام الأول، وتتمثل فى إجابة استخدام النتائج التى يتوصل إليها المنظرون وتطويرها فى خدمة معجمه وجعله ممثلا للواقع اللغوى، كما يعكسه المعجم الذهنى، على المستويين اللفظى والدلالى والمستويات الفرعية المتصلة بهما. هذه الأدوات يجب إذا أن تكون بعوزة المنظر المعجمى، وهى تشمل كل علوم اللسانيات التى تهتم بالمعجم. وفى الواقع فإن كل فروع اللسانيات لا تخلو من جانب أو جوانب تهتم بالمعجم؛

(٢) باحث ومترجم مصرى.

(أ) مفهوم الدلالة المعجمية عند العرب: يتصدى هذا المبحث لدراسة تطور مفهوم الدلالة المعجمية عند العرب، ويتناول قضايا جوهرية مثل إدراك اللغويين العرب وصانعي المعاجم قديما وحديثا للفرق بين المقاميات pragmatics⁽¹⁾ والدلالة semantics فيما يخص الدلالة المعجمية.

(ب) التطور الدلالي للمشتقات في العربية: يتم التركيز في هذا المبحث على انعكاس التطور الدلالي للمشتقات على تغير الفئة المعجمية للمشتق، وضرورة رصد المعجم لهذا التغير الدلالي- التركيبى.

(ج) إعادة تصنيف أجزاء الكلم من زاوية المعجم: يتناول هذا المبحث إعادة تصنيف أجزاء الكلم من وجهة نظر الدلالة المعجمية، وليس من وجهة نظر النحو أو الصرف التقليدي الصوري.

(د) علاقة المعجم بالمستويات الأخرى للغة: وهنا ندرس علاقة الدلالة المعجمية بالأبنية الصورية للغة من نحو وصرف. وتتم محاولة الإجابة عن أسئلة مثل: هل كل صيغ الجمع الممكنة للكسيم (المدخل المعجمي) تصلح لكل معانى هذا المدخل، أم أنها تتوزع على هذه المعانى بصيغ متفاوتة وفقا لأنماط وقواعد دلالية يتعين الكشف عنها؟ وما هي الكيفية التي يتم بها توزيع معانى الصيغ الصرفية على الأبنية الصرفية للمدخلات المعجمية؟

ثانيا: مرحلة التنظير

ينصب التركيز في مرحلة التنظير على القضايا الدلالية البحتة، بعد أن نكون قد فرغنا من دراسة علاقة الدلالة بالمستويات الأخرى للغة فيما يخص المعجم، وهي تنقسم إلى ثلاثة مباحث فرعية:

١- التنظيم الدلالي: ويقصد به ترتيب المعانى الخاصة بكل مدخل معجمي على حدة حسب درجة شيوعها

إن المنظر المعجمي الذى نقصده هنا ليس هو ذلك الموثق للنظريات المتعددة فى المعجم والدلالة المعجمية قديمها وحديثها، بحيث تكون صلتها باللغة العربية هي مجرد استقاء شواهد يدلل بها على صحة نظرية ما أو أخرى تخالفها، وإنما هو ذلك الذى يبدأ بالبيانات اللغوية محلا إياها تحليلا دقيقا، أى يبدأ من قاعدة الهم، لينتهي إلى النظرية أو النظريات التى تصلح للتطبيق على النظام اللغوى الذى هو يصدد تحليله، وليس من قمة الهم ليفرض تنظيره على كم هائل من البيانات اللغوية دون أن يصلحها تحليلا قاعديا ينطلق من البيانات نفسها ويحاول استكشاف ما ينتظمها من خصائص يمكن تحزييمها وتفويئها فى حزم عامة، وأخرى خاصة، تراعى كل مستويات المعجم والعلاقات المعقدة بين هذه المستويات.

إن البيانات هي الأداة الوحيدة المشتركة بين جعبة أدوات المنظر المعجمي وصانع المعجم ، فى شكل ذخائر نصية كبرى، تمد الأول بزاد يعينه على وضع فروض نظرية تتعلق بالخصائص الدلالية والتركيبية والصرفية للكلمات، والتي لن يستطيع التحقق منها إلا بمزيد من البيانات، حتى يقف على أرضية نظرية صلبة، وتعين الثانى على ملاحظة المطرد والمهمل فى المعانى والألفاظ وما يتصل بهذا وذاك من خصائص لغوية يتعين تدوينها مع كل مدخل أو وحدة معجمية فى معجمه.

إن عمل المنظر المعجمي السابق على عمل المعجمي نفسه يمكن تقسيمه إلى مرحلتين: مرحلة ما قبل التنظير، ومرحلة التنظير تمهيدا للمرحلة الأخيرة وهي مرحلة صناعة المعجم. وتنقسم كل مرحلة إلى مراحل فرعية تعرض لها فى هذا التمهيد بإيجاز، ثم نتناول كلا منها بقدر من التفصيل فى هذا العدد والأعداد القادمة، حتى ننتهي من المهمة التى نذرنا لها الجهد فى هذا المضمار.

أولا: مرحلة ما قبل التنظير

وفىها تتم دراسة ومناقشة المباحث التالية:

الأمثلة يرتبط بسياق معين يمثل صورة باهتة لموقف أو حدث أو شيء تاه في تلافيف الذاكرة. إذا فدلالة اللفظ ماهي إلا تجريدات ذهنية يستخلصها العقل من وروده في أسقية عديدة، بحيث يمثل كل سياق على حدة مقاما منفصلا.

وهكذا يمكن اعتبار الدلالة هي المستوى التجريدي للمقاميات pragmatics. فإذا كانت الدلالة تعرف بأنها ما تعنيه الكلمة في النظام اللغوي، والمقاميات ما تعنيه أنت بالكلمة في سياق أو موقف اتصالى محدد، فإن ما تعنيه الكلمة لم يقفز إلى النظام اللغوي من فراغ، وإنما من اطراد استخدامها في أسقية أو مقامات مختلفة، وتحويل هذا الاطراد المتكرر إلى مفهوم ثابت من خلال القدرة الفريدة للعقل البشرى على التجريد من الجزئيات. وبعبارة أخرى يمكن القول بأن الدلالة إن هي إلا مقاميات تم تجريبها من السياق.

وقد فطن علماء العربية الأوائل إلى هذه التفرقة الدقيقة بين الدلالة والمقاميات، فتجد الجرجاني يقول: "وأما رجوع الاستحسان إلى اللفظ من غير شيء من المعنى فيه، وكونه من أسبابه ودواعيه، فلا يكاد يتعدو نمطا واحدا، وهو أن تكون اللفظة مما يتعارفه الناس في استعمالهم، ويتداولونه في زمانهم..."

وفي قول الجرجاني السابق إشارة واضحة إلى ما يسمى في علم الدلالة بالمعنى الرسمي للكلمة formal meaning⁽¹⁾ أي المعنى الشائع لها في النظام اللغوي بصرف النظر عن سياق معين، بحيث تكفى الصيغة وحدها لاستدعاء المعنى دون حاجة لسياق يزيل إبهامها نتيجة تعارف الناس على المعنى وكثرة جريانه على الألسن.

ولا نجد هذا الفهم الدقيق للفرق بين الدلالة والمقاميات والعلاقة بينهما- والذي لابد أن يقودنا إلى فهم أدق للفرق بين دلالة اللفظ ودلالة الجملة- في الأدبيات اللغوية الحديثة لعلماء العربية. فمثلا يخلط أنيس (١٩٦٣) بين دلالة الجملة ودلالة اللفظ بجعله المعرفة المشتركة بين طرفي الاتصال لخلفيات الموقف

واطرادها في اللغة المستخدمة وفقا لدراسة إحصائية دقيقة لتوارد الكلمات ومعانيها في المكانز النصية الحديثة.

٢- التغطية الدلالية: أي بحث كيفية تغطية كل المعاني الممكنة للمدخل المعجمي في المعجم العام، بحيث لا نجد فجوات معجمية مثل تلك التي نجدها في معاجمنا الحديثة، سواء على مستوى المدخلات أو الوحدات المعجمية.

٣- التعريف: وهنا نصدي لقضية التعريف المعجمي ومدى دقته واستيفائه لشروط التعريف المنطقي، ومشكلات التعريف في المعجم العربي مثل دائرية التعريف وعموميته.

وفيما يلي نتعرض بشيء من التفصيل للقضيتين الأوليين في مرحلة ما قبل التنظير، ألا وهما: مفهوم الدلالة المعجمية عند العرب، والتطور الدلالي للمشتقات في اللغة العربية.

(أ) مفهوم الدلالة المعجمية عند العرب

يجمع علماء الدلالة المعجمية على أن الكلمة بمفردها المعنى لها. ومعنى هذا أن الكلمة تكتسب معناها من السياق الذي توجد فيه، سواء كان سياقاً لغوياً أو اجتماعياً أو سلوكياً أو سياق الموقف والمقام، والذي بدوره تصبح الكلمة علامة لا تشير إلى شيء سواء في عالم الحس أو في عالم الذهن. ولكن ما الذي يجعلنا حينما نسمع مثلا كلمة "كلب"، مجردة عن أي سياق من الأسقية المشار إليها، يتبادر إلى أذهاننا غالبا ذلك المعنى "الشائع" للكلمة، أي: "حيوان أليف من الثدييات ينبع"، وليس "كلب" بمعنى شخص خسيس مثلا؟ ويجيبنا علم النفس المعرفي على هذا السؤال بأن المفاهيم المجردة تتكون في العقل من خلال ملاحظة اطراد الأمثلة في عالم الواقع. ونظرا لأن الألفاظ هي كبسولات المفاهيم، فإنها تعمل كمثيرات تحفز المعجم الذهني إلى استدعاء المعاني التي تتمتع بمخزون أكبر من الأمثلة والحالات في الذاكرة. وكل مثال من هذه

الاتصالى شرطاً أساسياً لفهم معنى اللفظ فى السياق، دون الإشارة إلى المعنى الرسمى للفظ فى النظام المعجمى للغة والذي يساهم بنسبة كبيرة فى فهم المعنى السياقى، كما أنه يسوى بين الدلالة المعجمية والدلالة الاجتماعية. مع أن السياق الاجتماعى هو أحد الأسىقة التى يتم من خلالها استخلاص الدلالة المعجمية وتجربتها كمفهوم فى معجمنا الذهنى، أى أن الدلالة المعجمية- فى رأيه- أعم من الدلالة الاجتماعية. وما يقوم به المعجمى هو عمل شبيه بما يقوم به العقل من استخلاص المفاهيم وتجربتها من الأمثلة والحوادث فى المقامات المختلفة. فهو يستعين بمدونة أو مركز لغوى كبير يشمل النصوص والمشافهات التى وردت بها الكلمة فى أسىقة عديدة ومتنوعة، بحيث يستخلص أكبر قدر من معانى الكلمة التى تحقق من اطرادها وشيوعها فى المدونة التى بين يديه. إذا فالاطراد هو المحك الذى يحتكم إليه المعجمى لتدوين معنى ما على أنه أحد المعانى "الرسمية" للكلمة فى النظام اللغوى. وإذا لم يطرد هذا المعنى فى مدونة المعجمى فإن ذلك إشارة إلى أنه معنى مقامى يرتبط بسىاق معين، أى بما يعنيه مستخدم معين فى موقف خاص لا ما يعنيه اللفظ فى اللغة المطردة. ومع ذلك فإن هناك حالات يتعين فيها على المعجمى رصد المعانى الجديدة حتى وإن لم تطرد ويتم تداولها على الألسنة، وذلك حينما يمثل المعنى الجديد للفظ ما مفهوماً منفصلاً لعلاقة له بطبقها الدلالى، بحيث كان من الممكن أن ينفصل عن عباءة هذه اللفظة ويلبس ثوباً معجمياً جديداً بفضل "اعتباطية العلامة"^(١) التى حدثنا عنها دى سوسير، كما هو الحال فى كثير من المعانى التى أضافها القرآن لألفاظ قائمة بالفعل فى النظام اللغوى ولا يربط أى منها برابط دلالى بالمعنى أو المعانى القديمة للكلمة. مثال ذلك نجده فى كثير من المفاهيم الشرعية التى أضافها القرآن لألفاظ موجودة فى اللغة ولم تعرفها العربية قبل نزول القرآن، مثل مفهوم الكلالة أى موت المرء دون أن يكون له ولد

يرثه، حيث لم يكن هذا المعنى موجوداً لهذه الكلمة قبل الاستخدام القرآنى لها وإنما كانت تعنى الضعف والتعب. ومن خلال مطالعة المعاجم القديمة يتضح لنا أن مفهوماً الطراد الدلالى والمدونة اللغوية لم يكونا غائبين عن المعجميين القدماء، فوجد صاحب لسان العرب يورد معانى محكمة للألفاظ وإن كان لا يورد كثيراً من الأمثلة والأسىقة التى استخلص منها معانيه، إلا أن مستوى التنظيم الدلالى فى معجمه يشير إلى اتباعه منهجاً إمبيريقياً يعتمد على الملاحظة الدقيقة لورود الألفاظ التى تحمل هذه المعانى فى الأسىقة المختلفة. وعلى عكس ابن منظور نجد أن صاحب تاج العروس يتميز بقدر كبير من الشفافية المعجمية حيث نجده ييسر أماناً مدونته، الشفهية فى معظمها، ويعرض من خلالها الشواهد النثرية والشعرية التى استقى منها معانى الألفاظ فى معجمه. وهو يكثر من الإشارة إلى لسان العرب والثناء على صاحبه مما يعنى أنهما كانا يسيران على نفس الدرب. وفى الوقت الراهن أصبح لدى المعجميين أدوات ومصادر للبيانات المعجمية لم تكن متاحة لدى المعجميين القدماء، لعل أهمها توفر الذخائر النصية المحوسبة التى تحوى آلاف النصوص فى مختلف مجالات الخطاب، مما يعين مؤلف المعجم على الاستخلاص الدقيق والمنظم للمعانى المختلفة للمدخل المعجمى على أسس إحصائية تركز على درجة شيوعها فى الاستخدام العام. ومع ذلك نجد أن معاجمنا الحديثة لم تستفد بعد من هذه الأدوات، فنلاحظ أنها تدرج كثيراً من المعانى التى لم تعد مطردة فى الاستخدام المعاصر والحديث ولم يعد عليها مدار الاستعمال، وبالتالي فهى إما تقع فى نطاق المعنى البراجماتى (المقامى) الذى استخلصه المعجمى بناء على سياق غير مطرد، أو تدخل فى دائرة المعانى المهجورة. وعلى سبيل المثال يورد المعجم العربى الأساسى كأحد معانى المصدر "رد" معنى الريح أو الريح، ويورد الشاهد: هذه مزرعة كثيرة

الرد، وهو معنى لا نجده في المكانز النصية الحديثة وإنما في المعاجم القديمة فقط.

ورغم ذلك نلاحظ التأثير بالسياق على حساب الدلالة في المعاجم القديمة والحديثة على حد سواء، فنجد أن "تاج العروس" يذكر خمسة معانٍ قرآنية للفعل "أخذ"، منها أخذ بمعنى "حبس" كما جاء في سورة يوسف: "فأخذ أحدنا مكانه..." (الآية ٧٩)، فغلب المعنى السياقي المعتمد على خلفية الموقف على المعنى الرسمي المتواتر في النظام اللغوي وهو الأخذ بمعنى الأسر، وهو الأول هنا لأنه هو المعنى المطرد، حيث إن معنى الحبس هو تأويل ولا يدخل في إطار الدلالة المعجمية، كما أن معنى الأسر يتفق تماما مع المعنى السياقي للفعل "أخذ" بالصيغة التي ورد بها في الآية.

ونجد شواهد كثيرة في المكانز المعاصر تؤيد هذا الاطراد، مثل "أخذ الجيش كثيرا من الأسرى" أي أسره.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن معنى الأسر يقع في نطاق الحقل الدلالي للفعل أخذ الذي يفيد التناول وانتقال الحيازة. وربما لم يكن معنى الأسر هذا متواترا في الاستخدام القديم (وهذا أحد أوجه الإعجاز الدلالي في القرآن لاحتوائه على معانٍ لم تطرد إلا في العصر الحديث، إلا أن هذا موضوع آخر)، وبهذا يكون لصاحب تاج العروس عذر في اللجوء إلى التأويل السياقي.

إلا أننا لا نلتزم نفس العذر للمعجم الموسوعي لألفاظ القرآن الكريم الذي يسير على نهج التأويل السياقي متجاهلا الاطراد الدلالي في اللغة، فنجده يعطى معنى الحبس للفعل "أخذ" في الآية السابقة، وليس المعنى الأشمل وهو الأسر، كما تبين لنا. كما يظهر لنا أحد مظاهر تغليب المقام على الدلالة في هذا المعجم عند التعرض لمعنى كلمة "خمر" في الآية ٣٧ سورة يوسف: "...قال أحدهما إني أراني أعصر خمرا..."، حيث يقول صاحب المعجم إن الخمر هنا بمعنى العنب، على اعتبار أنه يعصر فيستخرج منه الخمر، فأطلق عليه خمر على سبيل المجاز. وهنا يقع المعجم في خطأ الخلط بين نمط دلالي شائع في كثير

من اللغات وبين تأويل ما وراء لغوي لاستخدام سياقي. ويتمثل هذا النمط في أن هناك طائفة من الأفعال تقبل أن يتناوب مفعولها بين المتأثر بالفعل patient ونتيجة. فنحن نقول: حلبت الشاة وحلبت اللبن، فهل هذا يعني- قياسا على ما ورد في معجم ألفاظ القرآن الكريم - مساواة اللبن بالشاة دلالياً أي مساواة المتأثر بالنتيجة. أم أن المعنى: استخرجت اللبن من الشاة بالحلب؟ ويعد هذا النمط من التناوب الدلالي للأفعال جزءاً من نمط آخر أعم يتمثل في التناوب بين الكل والجزء، وتقاس عليه أفعال مثل: عصر ونزح (نزحت الحوض ونزحت الماء) ومسح.

وبصرف النظر عن مثل هذا النوع من الأخطاء الناتجة عن عدم تعمق الأنماط الدلالية للأفعال، نخلص إلى أن علاقة المعجم بالنص لا تتمثل في تقديم إعراب دلالي لمعاني الكلمات في إطار عالم الخطاب الذي يخلقه النص، ولكن في إطار النظام العام للغة وعالم الخطاب الرحب الخاص بها، فإذا لم يسعفنا هذا النظام ساعتها فقط نلجأ إلى التأويل السياقي، أي نتحول من المستوى الدلالي إلى المستوى المقامي.

(ب) دراسة التطور الدلالي للمشتقات في العربية

تعتبر دراسة التطور الدلالي للمشتقات في اللغة العربية خطوة أساسية في مرحلة ما قبل التنظير للمعجم العربي الحديث. والسؤال الذي قد يتبادر إلى الذهن هو: لماذا نخص المشتقات دون غيرها بهذه الدراسة، أوليست الفئات المعجمية الأخرى مثل الأفعال والأسماء الجامدة تخضع أيضاً للتطور الدلالي؟ والجواب: بالطبع تخضع كل الفئات المعجمية للتطور الدلالي، إلا أنه من الزاوية التي ينظر منها منظر المعجم العام فإن دراسة التطور الدلالي للمشتقات هي فقط ما يهم هذا المعجم؛ لأن المشتقات هي وحدها التي تخضع للتغير في الفئة المعجمية الخاصة بها (مثل التغير من المصدرة إلى الاسمية مثلاً)، بينما لا تخضع الفئات

الأخرى لمثل هذا التحول الفتوى إذا ما طرأ تغيير على محتواها الدلالي.

إن التغيير في الفئة المعجمية هو ظاهرة يتعين على المعجم العام رصدها؛ نظرا لأن من أحد وظائفه الأساسية تحديد الفئة المعجمية للكلمة، أي جزء الكلم الخاص بها. وطالما لم يؤد التطور الدلالي إلى تغيير هذه الفئة فإنه لا يهتم المعجم العام وإنما يهتم المعجم التاريخي الذي يعنى بتتبع التغيير الدلالي الذي يطرأ على الكلمة في مراحلها المختلفة، بينما لا يهتم المعجم العام إلا بالمرحلة النهائية.

ونضرب مثلا على التغيير الدلالي الذي لا يستتبع تغيرا في الفئة المعجمية بكلمة: "إبرة"، التي كانت تعني أداة للحياكة، فأصبحت تعني أي شيء يشبه الإبرة مثل إبرة الحقن وإبرة الموقد وإبرة البوصلة... إلخ. ونمط التطور هنا هو التوسع الدلالي للمفهوم، من التركيز على الجانب الوظيفي إلى التركيز على الجانب الشكلي. ووظيفة المعجم العام هنا هي رصد المعاني الحادثة التي سيكتشفها على أية حال في مدونته النصية، دون حاجة نظيرية مسبقة إلى التعرف على الأنماط التاريخية التي صاحبت التطور.

أما التطور الدلالي الذي تشهده المشتقات العاملة، كالمصدر واسم الفاعل وصيغة المبالغة، فإنه يؤدي إلى تغيير الفئة المعجمية من المصدرية والفاعلية الصرفة إلى الاسمية الصرفة. فمثلا نلاحظ أن كلمة "تقرير" حينما توسع مداها الدلالي عن نطاق المصدر "تقرير"،

من الفعل قرر، إلى الاسم "تقرير" الذي يعني ورقة "تحتوي على بيانات" كما في قولك: وضعت التقرير على مكتب المدير، فإنها تكون بذلك قد اكتسبت فئة معجمية جديدة هي اسم الذات. وهي فئة يتعين على المعجم العام رصدها وتدوينها إلى جوار هذا المعنى، بينما يدون فئة "مصدر" إلى جوار المعنى المصدرية المرتبط بالفعل. ويعد نمط التطور هنا هو الانتقال من المجرد (حدث التقرير) إلى الحسي (ذات مادية). ولكي يصل منظر المعجم العام إلى هذه النتيجة فإنه يتعين

عليه دراسة المراحل التي مرت بها الكلمة حتى اكتسبت هذه الفئة المعجمية الجديدة. وهو في هذه الحالة ليس يصدد دراسة دايكرونية (تاريخية)، وإنما هي دراسة سينكرونية (وصفية) داخل كل مرحلة، بهدف الوصول إلى آخر وضع سينكروني للكلمة. ويجب التنبيه على أن المنظر المعجمي هنا لا يعنيه التطور الذي يحدث للمشتقات على فترات تاريخية متباعدة تكون قد اندثرت معها الفئة المعجمية الأصلية. فمثلا كلمات مثل ثلاثة ودبابة، إذا افترضنا أنها تنتمى إلى نمط تاريخي يمثل تحولا من صيغة المبالغة إلى اسم الآلة كما هو الحال في كلمات مثل مبرد ومنشار، فإنها تندرج تحت باب التحول التاريخي الذي يهتم صاحب المعجم التاريخي فقط؛ نظرا لاختفاء صيغة المبالغة تماما من تصرفها الدلالي- التركيبية، فلا يجد مؤلف المعجم العام إلا الفئة الاسمية فيدونها دون حاجة إلى جهد يهتني بفرزها عن المشتق الأصلي. والجدير بالذكر أن المشتقات، مثلها في ذلك مثل الأسماء الجامدة، قد تشهد نوعا من التطور الدلالي غير المصحوب بتغيير الفئة المعجمية، إلا أنه، كما أشرنا، ضرب من التطور لا يدخل في مجال دراسات المعجم العام، وإنما قد يهتم الباحثين في حقل المعجم التاريخي.

وهناك ثلاثة أنماط رئيسية للتطور الدلالي للمشتقات على هذا النحو المصحوب بتغيير الفئة المعجمية، هي: التحول الدلالي، والتوسع الدلالي، والتناوب الدلالي. ويقت التحول الدلالي عندما يتم حدوث تغير في المحتوى المفهومي للمشتق إما بإضافة عناصر جديدة للمفهوم (التخصيص)، أو بنزع عناصر مفهومية منه (التعميم)، أو من خلال إضافة سمات دلالية مغايرة لتحل محل سمات أخرى، كما هو الحال عند التحول من المجرد إلى الحسي والعكس. وفي كل الأحوال فإن التحول الدلالي يؤدي إلى إحلال المعنى الجديد محل المعنى القديم، بحيث لا يبقى لهذا الأخير أي أثر في المعجم الذهني المعاصر لمستخدمي اللغة

وإن رصدته بعض المعاجم الورقية التي قد تعنى بإيراد الأصول الاشتقاقية لمعاني الألفاظ.

ومن أمثلة أسماء الأفعال التي شهدت تحولا دلاليًا مصحوبا بتغير في الفئة المعجمية من اسم الفاعل العامل إلى الاسم الصرف، كلمة "محامي"، التي كانت تشير في الاستخدام القديم إلى أحد معنيين: (١) من حامى عن القوم أى دافع عنهم؛ و(٢) من حامى على القوم أى أكرمهم، كما نجد في البيتين التاليين للمرقش وأبى حية على الترتيب:

(١) إلى لمن معشر أفنى أوائلهم ... قيل الكماة ألا أين المحامونا
(٢) وإن نيل منا لم نلج أن يصينا ... نوائب يلقين الكريم المحاميا

وبينما قد اختلف المعنى الثاني تماما من المعجم الحديث للعربية، فإن المعنى الأول قد تم تخصيصه ليصبح: "شخص يقوم بمهنة الدفاع عن المتهمين أمام القضاء"، ويحل محل المعنى العام بالإزاحة الدلالية. ومن الناحية التركيبية أصبحت كلمة "محامي" تمثل تحولا عن اسم الفاعل العامل عمل فعله إلى الاسم الصرف غير العامل، يدلنا على ذلك اختفاء الاستخدام النعتي لها كما في "الكريم المحاميا" الذى هو سمة مميزة لاسم الفاعل وأغلب المشتقات العاملة، بينما لا يستخدم الاسم الصرف كصفة.

والتوسع الدلالي يقصد به حدوث توسع فى معنى قديم قائم بالفعل لكلمة ما، فيضاف إليه المعنى الجديد مقترنا بفئة معجمية جديدة دون أن يعل محلها، كما رأينا فى حالة "تقرير".

أما التناوب الدلالي، فإنه ضرب من التطور الدلالي لا يفترض تغيرا فى المعنى يمكن رصده عبر مرحلتين زمنيتين، وإنما هو يمثل نمطا من الاستخدام المتداول فى فترة معينة، ويعتمد على تناوب ثابت فى البنية التركيبية والصرفية للكلمة فى إطار قطبية تناوبية واحدة لنفس الصيغة وفى نطاق معنى منفرد. وغالبا ما يحدث هذا التناوب على مستوى الأفعال والمشتقات.

وبالنسبة للمشتقات فإن النمط الرئيسى للتغير البنىوى التركيبى والصرفى الذى نعتبره محكا نقيس به التناوب الدلالي، هو التناوب على مستوى ثنائية المفرد والجمع، ويكون غالبا بين المصدرية والاسمية، لكنه لا يرقى لدرجة التحول نظرا لعدم مرور فترة زمنية كبيرة على حدوثه يمكن بعدها رصد هذا التناوب؛ وذلك لأن مفهومى التحول والتوسع يرتبطان بعنصر الزمن ويفترضان وجود الباحث على الأقل خارج الفترة الزمنية الأولى التى تم التحول أو التوسع ابتداء منها.

فالتناوب الدلالي إذا هو تطور دلالي يحدث فى نطاق فترة زمنية واحدة، بحيث يعيش المشتق ومناوبه الاسمى جنبا إلى جنب فى نفس الحقبة الزمنية التى يتصدى الباحث لرصدها. وهناك أنواع عديدة للتناوب الدلالي، نذكر منها: التناوب بين الحدث والذات الذى يصاحبه تناوب فى الفئة المعجمية للكلمة بين المصدرية والاسمية، ويعكس نمطا من التناوب الدلالي بين العام والخاص أو المجرى والحصى. ومن أمثلته: إفراز/إفراز (إفرازات)، إصدار/إصدار (إصدارات)، تورم/تورمات.

ونلاحظ فى الأمثلة الثلاثة السابقة للتناوب بين الحدث والذات أن المتناوب الأول، قبل العلامة المائلة، هو مصدر يصلح لأن يعمل عمل فعله، بينما المتناوب الثانى بعد العلامة المائلة هو اسم ذات قد انقطعت صلته المباشرة بالفعل دلاليا وتركيبيا، وإن بقيت تلك الصلة الصرفية التاريخية التى يصر المعجم التقليدى دائما على إبقائها، من خلال ربط كل الكلمات حتى الأسماء الجامدة بمادة الثلاثى سواء كانت تمثل كلمة متحركة أم لا. وقد ميزنا فى الأمثلة السابقة اسم الذات عن المصدر بإيراد صيغة الجمع؛ نظرا لأن صيغة الجمع تميل إلى الدلالة على اسم الذات أكثر من المصدر فى هذا النوع من التناوب الدلالي. وتأسيسا على ما سبق سيتعين على المعجمى إدراج المعنى الاسمى لكلمة "إفراز" منفصلا عن المعنى المصدرى وأن يسم كليهما بفئة معجمية مختلفة.

نخلص مما سبق إلى أن دراسة التطور الدلالي للمشتقات على هذا النحو ستفيدنا بلا شك عند الانتقال إلى الخطوة التالية في مرحلة ما قبل التنظير، وهي إعادة تصنيف أجزاء الكلام الخاصة بالمشتقات من وجهة نظر المعجم، وليس من وجهة نظر النحاة والصرفيين الذين يولون عناية خاصة للمستويات الصورية للغة على حساب الدلالة المعجمية.

والملاحظ أن بعض المعاجم الحديثة مثل المعجم العربي الأساسي تراعى هذا التناوب بين الحدث والذات، إلا أنها لا تسير على وتيرة واحدة في كل الحالات، خاصة إذا كان التغيير في الفئة المعجمية من المشتق العامل إلى الاسم الصرف ناتجا عن أنواع أخرى من التناوبات الدلالية وأنماط فرعية أخرى للتوسع الدلالي والتحول الدلالي ناقشناها بإسهاب في أبحاث سابقة.

الهوامش :

١- حتما هو المعنى المتداول (الرسمي) للألفاظ، وليس المعنى السياقي.

٢- اعتبارية العلامة عند دى سوسير هي خاصة أساسية في اللغة وتعني أنه لا توجد علاقة أصيلة بين شكل الكلمة أو النمط الصوتي لها ومعناها- بخلاف ما اعتقده ابن جني مثلا من وجود تلازم بين الصوت والمعنى.

التصالي معين والعلاقة بين أطراف الاتصال.

٣- جدير بالذكر أن "المعنى الرسمي" هو تعريب لمفهوم كل من كافور وهاليداي من formal meaning بدلا من "المعنى الصوري" أي الذي يرتبط بفبكة العلاقات الصورية بين وحدات النظام اللغوي (هاليداي: ١٩٦١: ٢٤٥) على اعتبار أن المعنى المتولد من العلاقات الشكلية بين مكونات النظام اللغوي سيكون

١- أثارت كلمة "مقاميات" كمكافئ لمصطلح pragmatics على الترجمتين الشاليتين للمصطلح بين اللسانيين وهما: ذرائعية وتدؤولية؛ حيث إن الأولى أقرب إلى الفلسفة منها إلى علم اللغة، والثانية تشير إلى أطراف المعنى وتداوله وهو ما لا يبراز بمصطلح pragmatics الذي يشير إلى دراسة المعنى الذي تكسبه الكلمة في سياق متعدد اعتمادا على لية المستعطف من "مقام" أو موقف

المصادر والمراجع

أولا: المصادر والمراجع العربية

تاج العروس من جواهر القاموس- موقع الوراق
www.alwarraq.com

مدحت يوسف السبع المعالجة الحاسوبية للتطور الدلالي للمشتقات في العربية، المؤتمر الثامن

لهندسة اللغة، كلية الهندسة، جامعة عين شمس، ٢٠٠٨

طبعة المصحف الشريف، ٢٠٠٠

شريف عكافة مظاهر التطور الدلالي في اللغة العربية - دراسة دلالية حاسوبية، مخطوطة

بجميع اللغة العربية بالقاهرة، ٢٠٠٨

عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة، موقع الوراق
www.alwarraq.com

محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسبي

إبراهيم أنيس دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٢

ابن المبارك منتهى الطلب من أشعار العرب- الموسوعة الشاملة

ابن منظور لسان العرب- دار صادر- بيروت- الطبعة الأولى

أحمد مختار عمر المعجم الموسوعي لألفاظ القرآن الكريم وقراءاته/ مجمع الملك فهد

ثانيا: المصادر والمراجع الأجنبية

1- Aftchison.Jean (2003).Words in the mindan introduction to the mental lexicon.Blackwell Publishing Ltd.

2- Crutse.DA (1986).Lexical semantics.Cambridge University Press.

3- Elman J.Jeffrey .Trends in Cognitive Sciences Vol.8 No .7 July 2004 .

Http ://crl.ucsd.edu/~elman/Papers/elman_tics_opinions_2004.pdf.

4-Beth.Levin (1993).English Verb Classes and Alterations.Chicago University Press.

5- Murphy .Gregory L (2004). The big book of concepts.MIT Press.

فن تشكيلى

رعاية الامانة
عالمى العالم



حلمى التونى مع أخوات نفرتارى

يعرف كل من ألم بمسيرة الفنان "حلمى التونى" وتابع تطوره الفنى؛ أنه أمام فنان حقيقى متفرد، فهو نسج وحده فى الحركة التشكيلية المعاصرة. وليس هذا التفرد راجعا إلى ما اتجه إليه الفنان فى مرحلة سابقة، من عمل دائب واع لاستلهم الموروث الشعبى فى شتى تجلياته المرئية، مثل نقوش الحوائط بألوانها الصريحة وعقوبتها التى تذكر بروح الطفولة، أو مثل الأوشام والتماائم والحلى وغيرها من الأدوات والمصنوعات الشعبية؛ ليس الموضوع أو (التيمة) هو سر تفرده، لأن غيره من الفنانين قد اتجه إلى الموضوع نفسه؛ وإنما هو الأسلوب الذى عالج به هذا الموضوع، والرؤية الفنية التى تقف وراء هذا الأسلوب.

ينظر "حلمى التونى" نحو موضوعات لوحاته، بعينين مفتوحتين على أفقين كلاهما شديد الفتنة والإغراء؛ فعين مفتوحة على الخارج، أى على الشكل المرئى للموضوع، بكل ما فيه من غنى تشكيلى مستمد من وجوده المادى المحسوس، الذى يمكن اختزاله إلى خطوط وألوان على سطح اللوحة، وعين مفتوحة على اللامرئ، على عالم الباطن، أى على أغوار النفس العميقة، بكل ما تختزنه من كنوز مجهولة، تظل محبوبة عن العين التى لا تعرف كيف تخترق إليها هذه الحجب، حجب الشكل الخارجى الظاهر؛ ولعل هذا هو ما يجعلنا نشعر عند مشاهدة أعمال "حلمى التونى"، بأننا فى حضرة الواقع (أو الطبيعة) من جهة، وفى حضرة ما وراء الطبيعة من جهة أخرى، وفى الوقت ذاته!

نحن فى حضرة الطبيعة بقوة الألوان الخام التى لا تتردد فى أن تعلن عن هويتها إلى حد الصراخ، ولا تتورع عن إثارة انتباهنا إلى حد الإغواء، ونحن فى حضرتها كذلك بقوة الخطوط، التى تنحنى وتستقيم وتتعرج، فننجذب إلى استقامتها الممشوقة، ونُفْتَن بانحناءاتها والتواءاتها المغرية. ونحن من جهة أخرى فى حضرة (المتناهي/بها) أو ما بعد الطبيعة، ولكن بقوة الحضور الكلى للوحة؛ إنه حضور طاغ يأخذنا بعيدا عن الواقع الضيق إلى عالم الحلم بكل ما فيه من بهجة وفرح، وأكاد أقول من مرح، أى بكل ما فى أعماق النفس من أشواق كامنة وآمال مؤجلة؛ ولعل هذا ما يميز بين قيمة الحلم عند "حلمى التونى"، وعند غيره من السورباليين من جهة أخرى.

لكأن "حلمى التونى" قد انشغل بالبحث فى أسرار النفس، من خلال انشغاله فى معارضه السابقة بالتيمات والموضوعات والأشياء الشعبية، ثم بمفردات الواقع الحى، منذ معرضه الأول عام ١٩٨٤، الذى جاء فى إطار جهاد الفنان للتحرر من نير الصحافة سعيا إلى حرية الفن؛ وحتى معرضه قبل الأخير: (لعب البنات وآلهة الإصلاخ).

وفى المعرض الأخير: (نفرتارى وأخواتها) الذى أقيم فى ربيع هذا العام، يصب "حلمى التونى" عينه من جديد صوب التراث، ولكنه التراث المصرى القديم هذه المرة.

ونحن نعلم كيف أن رائد النحت المصرى المعاصر "محمود مختار" كان قد وجه بصره الوجهة نفسها قبل حوالى قرن من الزمن، فأخرج لنا روائعه الخالدة، وسر خلودها هو فى أن صاحبها لم يتجه إلى النحت المصرى القديم ليقلده أو يحاكيه أو يعيد إنتاجه؛ وإنما ليستلهمه ويستنطقه، ويستخلص من قيمه الجمالية ما لا يزال قادرا على النفاذ إلى الوجدان المعاصر.

ما فعله "مختار" فى النحت، هو الذى سار عليه "التونى" فى التصوير، فى معرضه الأخير. غير أن استلهام النحت المصرى القديم أمر، واستلهام التصوير أمر آخر؛ ذلك أن التصوير المصرى القديم له أسلوب متفرد، قد لا يستريح إليه الذوق المعاصر الذى ألف المنظور وبدأ يتواءم مع التجريد وما بعده من أعمال الاتجاهات الطليعية المعاصرة، فكيف به إذا واجه معرضا معاصرا يعود بذاكرته الجمالية إلى آلاف مضت من السنين؟!

لم يكن المصور المصرى القديم يجهل قواعد المنظور، ولكنه كان يتجاهلها، وكان لا يصور الواقع أو ينقله كما هو، فعالم اللوحة عنده شيء، وعالم الواقع شيء آخر؛ ولذا فقد كان يستعين بخياله إذا ما أعوزه العون، وكثيرا ما كان يعوزه! إذ ما الذى كان يمكن أن يسعفه فى عالم الواقع إذا ما أراد تصوير الإله أو غيره من كائنات عالم الغيب؟! لا شيء طبعاً! ولهذا نجأ فى تمثيل الآلهة نحتاً أو تصويراً، إلى ابتكار كائنات غير واقعية ركبها غالباً من جسم الإنسان مع رأس أحد الطيور أو الحيوانات، أو العكس فى أحيان قليلة: رأس الإنسان مع جسم الحيوان، (أبو الهول مثلاً). ويمكن أن يدخل هذا الأسلوب فى باب الفن الرمزي، وقد حاول "حلمى التونى" أن يستلهمه فى معرضه قبل الأخير، فتخيل آلهة الإصلاح بجسم آدمى ورأس (شاكوش) أو مطرقة!

وهو فى معرضه الجديد (نفرتارى وأخواتها)، يعود بقوة إلى القيم الجمالية التى انفرد بها التصوير المصرى القديم؛ فقد أراد الفنان المصرى القديم أن يتبع النموذج الجمالى المتخيل، مع علمه أنه بهذا سوف ينتكر للواقع. إن أجمل مشهد للوجه هو المشهد الجانبى (البروفيل) وأجمل مشهد للصدر هو المشهد الأمامى، أما القدمان فأجمل ما تكونان عليه فى الصورة هو المشهد الجانبى؛ ولهذا فقد جاء تصوير الأشخاص والكائنات عامة فى مصر القديمة، بحيث يجمع مظاهر الجمال الجزئى هذه معاً فى الصورة الواحدة، فترى إلى صورة الشخص وقد اتخذ وجهه وضعا جانبياً، بينما صدره فى وضع المواجهة، وقدماه فى وضع جانبى! ومع أننا نعلم أن ما نراه فى اللوحة يجافى الواقع، إلا أننا نحس بالمتعة الجمالية، وبقوة الفن الذى يستطيع أن يخاطبنا بلغة الجمال، لا بلغة الحياة اليومية.

لقد استلهم "حلمى التونى" هذا الجمال القديم، من غير أن يقع فى محاكاته؛ فهو أول من يعلم أنه وقد نأى بنفسه عن الانبهار بالتقاليع الطليعية وما بعد الحدائية الآتية من الغرب؛ فليس أمامه إلا أن ينظر إلى التراث إذا نظر، ولكن من موقف النده، من موقف الابن الذى لا يريد أن يكون أقل من أبيه!

نحن فى هذا المعرض لا نكتشف وجهاً جديداً من وجوه "حلمى التونى" الإبداعية فحسب، بل نحس وكأننا نكتشف من جديد وفى الوقت نفسه، جمال الفن المصرى القديم.

ح.ط

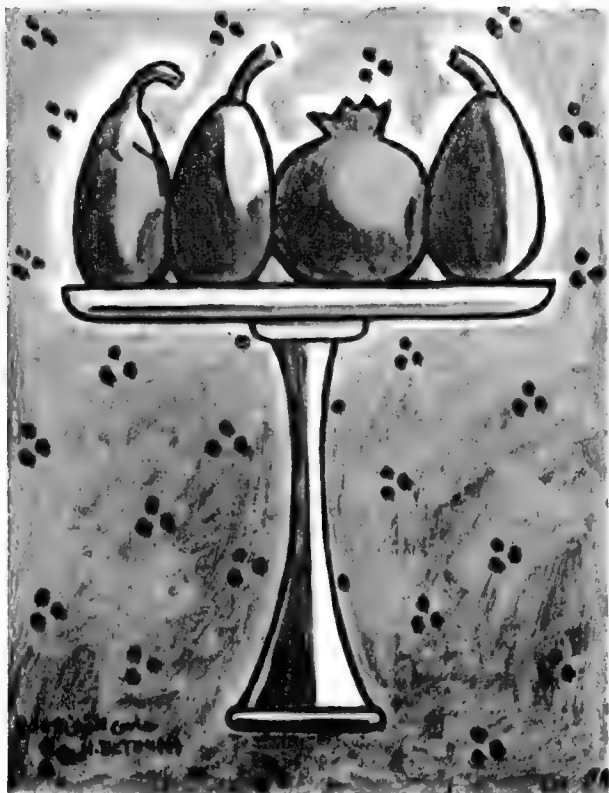






























ملف العدد

عبد الشكور مكاري

محمود رجب

عبد المنعم تليمة

أحمد عبد المعطي حجازي

عبد الرشيد الصادق

سعيد توفيق

مجدى الجزيري

عبد المنعم رمضان

محمود تسييم

طلعت رضوان

عطيات أبو السعود

نجاح محسن

غادة الريدي



فؤاد زكريا هذا الفيلسوف الحر

لا شك في أن أعمال المفكر الكبير "فؤاد زكريا" تمثل إضافة حقيقية كبرى إلى تيار التنوير في الفكر العربي المعاصر؛ هي إضافة بالمعيارين الكمي والكيفي معا، كما أنها تسحب على ما أُلّفه من كتب وما دجّه من مقالات، انسحابها على ما ترجمه من نصوص ودراسات فلسفية سدّت جميعها فراغا هائلا في المكتبة الفلسفية العربية.

إن ما كتبه "فؤاد زكريا" يكاد يغطي سائر الميادين الفلسفية الكبرى، فمن نظرية المعرفة إلى الأخلاق، ومن فلسفة الفن وعلم الجمال إلى فلسفة العلم، ومن هذين إلى أهم قضايا الفلسفة المعاصرة وأبرز أعلامها؛ وهذه السمة الموسوعية كانت قد راودت "عبد الرحمن بدوي" من قبل، بل وحركته في مشروعاته المتشعبة ما بين تأليف وترجمة وتحقيق؛ كما كانت هي حلم الراحل "زكريا إبراهيم" صاحب سلسلة (مشكلات فلسفية) وسلسلة (عقريات فلسفية)؛ غير أن إضافة "فؤاد زكريا" تتجاوز الجانب الموسوعي بطابعه الكمي والتعليمي، إلى أفق أرحب وأعمق؛ ولأنه كان قد حدد أهدافه منذ البداية، فقد جاء كل إنجاز من كتاباته وترجماته، بمثابة خطوة تقترب به من بلوغ الهدف المنشود.

هذا الهدف الأسمى الذي وضعه "فؤاد زكريا" نصب عينيه طوال الوقت، هو توجيه الفلسفة من أجل إحياء مشروع النهضة المتعثر، الذي بدأ على أيدي الرواد منذ أوائل القرن الماضي. وإذا كان ذلك المشروع قد قام على تخليص الحياة الفكرية والسياسية والاجتماعية من سيطرة عقلية القرون الوسطى، بقيمها البالية التي أدت إلى التخلف ومكنت للخرافة وبررت الاستبداد؛ فليس هناك ما هو أقدر من الفلسفة على استنهاض العقول لتجاوز تلك المحنة الحضارية، وليس هناك من هو أقدر من الفيلسوف الحر على القتال من أجل تحقيق ذلك الهدف. "فؤاد زكريا" هو هذا الفيلسوف الحر، وصفة الحرية تسح هنا لتشمل سائر المجالات الإنسانية، فهي حرية بالمعنى السياسي حين يقف صاحبها في وجه الحكام الظفّة، وهي حرية بالمعنى الاجتماعي حين يختار الانتصار لقيمة الفرد في مواجهة روح القطيع، وهي كذلك بالمعنى الديني، حين يقدم على مقاومة التعصب وتكفير أصحاب العقائد الأخرى، إلى آخر ما يشيخه ويدعوه له دعاة هذا العصر ومشايخه؛ ثم هي حرية فكرية بالمعنى الفلسفي الشامل، حين ينذر صاحبها نفسه للوقوف في صف العقل لا المذهب أيا كان؛ فالعقل وحده هو الذي يهدينا إلى أن الحقيقة لا يحتكرها مذهب دون غيره ولا فريق دون آخر.

وهذا الملف عن الفيلسوف الحر "فؤاد زكريا" ليس مجرد تلبية واجبة في وقت تنتشر فيه حياتنا الثقافية لأهم رموزها، وتجاهل الكبار ليعيث الصغار فسادا في الأرض؛ هذا الملف هو في الأساس دعوة للاعتزاز بالقيمة والدفاع عن المبدأ، وبعد ذلك كله وقبله هو اعتداد بالعقل الحر ممثلا في واحد من أهم حراسه.

ح. ط.

فؤاد زكريا "منارة للعقل والتنوير والحرية"

عبد الغفار مكاوي^(٢)

العقل النقدي:

النقد هو روح الفلسفة وقلبيها النابض، وهو الباعث الأساسي لتحولاتها المتتابعة منذ نشأتها العقلية والمنهجية الأولى عند الإغريق حتى صورتها وأشكالها المختلفة عند المحدثين والمعاصرين. ولم يكن من قبيل الصدفة أن يولد النقد مع ميلادها الأول على يد الفلاسفة الطبيعيين الأول في التراث العقلي اليوناني، وذلك عندما انتقد "ألكسماندروس" في شذرنه أو قصيدته الغامضة المتبقية- أستاذه أو زميله الأكبر منه سناً، وهو "طاليس"، الذي قال إن الماء هو أصل الموجودات، فاستبدل بالماء مبدأ آخر سماه (الأيرون) أي اللامحدود أو اللامتعيّن.

وقد كان من عادة الفيلسوف "كانط" (١٧٢٤-١٨٠٤) شيخ الفلسفة الغربية الحديثة وصاحب الفلسفة النقدية الشهيرة والشامخة (وفؤاد زكريا هو أحد القلائل النادرين في عالمنا العربي الذين تعمقوا فلسفته وتأثروا بها تأثراً يلائم شخصيتهم المستقلة) كان من عادة هذا الحكيم العالمي، كما سماه أحد شعراء عصره وكما يقول أحد رواة سيرته، أن يبدأ محاضراته بأن يقول لتلاميذه: "لا تتصوروا أنني أعلمكم الفلسفة بمعنى المذاهب والمدارس والأفكار التي يزخر بها تاريخها، إنما أعلمكم "الفلسف"، فكروا بأنفسكم، قفوا على أقدامكم".

وسواء أكان أستاذ الفلسفة العربي القدير قد بدأ حياته العلمية الحافلة في التعليم والبحث العلمي والإنتاج الخصب وفي ذهنه هذه العبارة أو هذه الحكمة الخالدة التي ألزم بها على الدوام، أم توصل للاقتناع بمعناها وتطبيقها على كل كتاباته منذ أول سطر في أول بحث خطه قلمه وأول محاضرة ألقاها على طلبة بحكم فطرته النقدية وطبعه الحر المستقل، فإن "العقل" و"العقلانية" يعبران أدق تعبير عن السمة الأساسية الغالبة على المفكر الكبير. لكنني أسارع إلى القول بأن كلمة العقل ومشقاتها لا تكفي وحدها للحديث عن إنجازاته الضخم وتأثيره العميق- مهما تجاهله الأعداء والجهلاء- على حياتنا الثقافية والاجتماعية طوال ما لا يقل عن نصف قرن من الزمان، وذلك منذ حصوله على الدكتوراه سنة ١٩٥٦ برسالته عن مشكلة الحقيقة (التي لم ينشرها للأسف حتى اليوم!) وحتى إصابته قبل سنوات بمرض مفاجئ عاقه عن مواصلة إنتاجه، ويتمنى كل أحبابه وقرائه ومقدرى أفضاله أن يتم الله عليه نعمة الشفاء.

ينبغي علينا إذن، في سياق أي حديث عن هذا المفكر الفلسفي الكبير، أن نقرن العقل بالنقد، وأن نصف هذا العقل في المقام الأول بأنه ظل في كل كتاباته ومحاضراته ومناظراته، بل وفي اختياره لترجماته الغزيرة ذات الأسلوب الناصع

(٢) أستاذ جامعي مصري.

والسهل الممتنع، ظل هو العقل النقدي الذي يقيس حقيقة الأفكار والأنساق والأعمال بمقياس الاتساق الداخلي، أي خلوها من التناقض ومن المغالطة، ثم يمدى تأثيرها الفاعل على حركة الحياة والمجتمع نحو التقدم والنهضة والاستتارة.

التحدي والصدام:

في جو عام غابت عنه ثقافة الديمقراطية، أي ثقافة الحوار الحر القائم على التسامح والاختلاف والاحترام المتبادل لرأي الآخر وشخصه وكرامته وحقه في التعبير عن رأي مغاير، وحرمت سماؤه وأرضه من أنوار الاستنارة العقلية والإنسانية، ومن أي تفكير علمي ومنطقي يستند إلى التجربة أو إلى الصحة والبرهان العقلي- في مثل هذا الجو الخانق يصبح الصدام محتما بين سلطة العقل النقدي وسلطات أخرى يصعب الحوار معها إن لم يبلغ في معظم الأحوال حد الاستحالة؛ سلطة الرأي العام الذي يسهل استهواؤه واستثارته ضد كل رأي يخالف ما ألفه واعتاده وربما يصدمه بالكشف عن زيفه وخطره عليه، وسلطة المتميزين والمتمزتين دون أي محاولة للتشكك أو حتى للاجتهاد والفحص المتأن من يمين ويسار، يمين متشبث بالماضي وتراثه الذي يعتبره- في الغالب بغير معرفة حقيقية بما فيه من جوانب إيجابية وأخرى سلبية، ومعقولة أو لامعقولة؛ كما يتصور أنه هو المرجع الأول والأخير الذي لا يرى الخير والقيمة إلا فيه، على الرغم من التطور واختلاف الزمان والسياق المعرفي والواقعي والحضاري... إلخ، ويسار تجمّد عند إيديولوجية (نسق أو منظومة فكرية) يؤكد أنها هي وحدها التقدمية والعلمية بحق، دون أن يحاول مراجعتها أو فحصها بعين النقد ليري ما تنطوي عليه من خلل أو تناقض مع الممكن والمعقول. لم يكن أمام العقل النقدي المستقل إلا أن يخوض المعركة تلو المعركة مع تلك السلطات المُتَكَسِّسة، بل مع مجتمع وعقل عربي كامل تحول إلى بركة أسنة تسارع إلى تجريم كل حجر يلقي فيها ليحرك مياهاه الراكدة.

احتدمت المعارك. واضطر العقل النقدي والعلمي الثائر المستنير أن يتحول إلى أسد مبارز لشيوعيين متحمدين ومتحصنين داخل نظرية قلما فكروا أو اجتهدوا في نقد جوانب الخلل المعرفي والتطبيقي التي انطوت عليها وأدت- بجانب عوامل أخرى كثيرة ومعقدة- إلى الانهيار المدوي لنظم كاملة بُنيت عليها، وإسلاميين متشددين أَقْنَتْ في آفاقهم الضيقة شمس الإسلام الباهرة التي أشرقت بالنور والرحمة على العالمين، وشَعَت أضواء حضارتها في عصورها الزاهرة على بلاد وشعوب وحضارات مازومة ومتداعية، وبُنَتْ علومها وآدابها وحكمتها أنفاس الحياة في غرب وسيط مظلم وساعدته على تحقيق معجزة وثبته الإنسانية والعلمية والفنية الجسورة فيما سمي بعصر البعث أو عصر النهضة الأوروبية. وتوالى الصدامات ومعها الحملات الشديدة على الظلمات المطبقة من الجانبين، سواء في صورة مقالات حادة وحاسمة على صفحات المجلات المختلفة كالطلعية وروز اليوسف والفكر المعاصر، أو على شكل مناظرات حامية مع بعض أقطاب الجانبين، كالمناظرة الشهيرة التي تمت مع الداعية الإسلامي الشهير الشيخ "محمد الغزالي" رحمه الله واستطاع فيها رائد حركة التنوير المعاصرة على مرأى ومسمع من عدد كبير من أطباء مصر- في مقر نقابتهم بدار الحكمة- أن يقتنع معظم الحاضرين بأن "العلمانية" التي طالما دعا إليها ودافع عنها بشجاعة ليست على الإطلاق مرادفة للإلحاد، بل هي في إطار المجتمع المدني الحر، الذي يفصل الدين عن الدولة، الضمان الأكيد لتوفير حرية التفكير والتعبير والاعتقاد، وتزينة الدينئ المقدس عن الخوض في أحوال السياسة ومصالحها المتضاربة وصراعاتها القاتلة.

ومع الزمن اكتمل فكر التنوير وأخذت عناصره تدور حول نواته الصلبة. وارتفع نداؤه عاليا كأقوى وأنصح ما يكون منذ انطلق صوته وبدأ زحف خطاه في مواكبه وحلقاته المتتابعة (منذ الشيخ حسن العطار والطهطاوي والدعاة إليه من الكتاب والعلماء الأحرار وحتى طه حسين وجيله العظيم)، حيث تمثلت بقطة التنوير من سباته الطويل على يد رائده الكبير، في كتب تاريخية عديدة يحتم واقعنا العشوائي المتردى أن نعيد طبعها وتوزيعها على أوسع نطاق ممكن، لا سيما على الشباب العاثر والضايق لأسباب معروفة للجميع:

"آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة" (١٩٧٥)، و"خطاب إلى العقل العربي" (كتاب مجلة العربي ١٩٨٧)، و"الصحوة الإسلامية في ميزان العقل" (بيروت ١٩٨٥)، و"الحقيقة والوهم في الحركة الإسلامية المعاصرة" (١٩٨٦)، وغيرها من الكتب الهامة. وكان من الطبيعي أن لا يتردد هذا العقل النقدي الحي الذي وضع هموم الواقع المباشر والإنسان العادي البسيط نصب عينيه- أن يصوّب سهامه النافذة إلى صدور الطغاة الكبار والصغار، المسؤولين قبل غيرهم عن محنة العقل والتنوير والنهضة والحرية، وأن يواجه في وقت واحد جبروت العسكريين وتهديد المتطرفين المتسربلين بمسوح الدين وهو يعلم تمام العلم أن ثمن الشجاعة النقدية يمكن أن يكون ثمنا فادحا، وبخاصة بعد أن تحرك أذنان "صدام" و"النميري" وراحوا يتوعدونه وينذرونه، وبعد أن وضعه الإرهابيون على رأس قائمتهم السوداء التي ملئوها بأسماء نفر من أفضل الكتاب والمبدعين والمفكرين الأحرار الذين كفّروهم ظلما وجهلا وأباحوا دماءهم.

وبالفعل سؤل "أمير" جاهل لجماعة متطرفة لغز" جاهل مثله أن يتسلل إلى بيته ومعه سكين أو مطواة- على نحو ما حدث بعد ذلك مع تصاعد موجات الإرهاب لأديب "نويل" الكبير. ودق أعمى القلب والعقل جرس الباب، ودفع السلاح في وجه أول من فتح له الباب، وكانت هي الابنة الصغرى للمفكر الكبير. لكن عناية الله حرسها في ذلك اليوم المشوم، إذ سارع شقيقها نابغة طب المخ والأعصاب يوقف النزيف من الجرح الغائر في الصدغ. ولم يكن غريبا بعد ذلك بسنوات، أي بعد بلوغ الهوس الديني الذي يبرأ منه الدين نفسه حدّ الإرهاب الأعمى، وحضده لأرواح الأبرياء من رجال الشرطة ومن أبناء الشعب البسطاء، لم يكن من قبيل الصدفة أن يكتب المفكر الكبير ميثية للتنوير موجعة للقلب، نشرتها- إن أسعفتني الذاكرة- في منتصف التسعينيات مجلة "إبداع" المصرية، التي انبرت للدفاع عن قضايا الحرية والاستنارة، واستكثبت طائفة من خيرة الكتاب وأحرار الفكر للوقوف صفا واحدا في طليعة كتيبة التنوير التي ما تزال تواصل جهودها مستضيئة بمنارة الرائد الشجاع.

المعول والمشعل:

رأينا أن العقل لا يمكن أن يسمّى عقلا إلا إذا كان عقلا نقديا حيا. وعلينا الآن أن نؤكد أن العقل النقدي هو بالضرورة عقل ثوري واثار على الأوضاع والأفكار والقيم السائدة التي يتصور معظم الناس خطأ أنها "حقائق" أزلية وأبدية راسخة، ثم يجيء العقل الناقد والثائر- على نحو ما تكرر كثيرا في تاريخ الفكر الفلسفي من هيراقليطس إلى نيتشه، ومن هيجل وماركس إلى سارتر وبلوخ وغيرهم ممن لا يتسع المجال المحدود للحديث عنهم- يجيء هذا العقل الثائر ومعه المطرقة أو المعول فيحطم تلك الأوثان الوهمية، ويكشف عن تناقضاتها وفسادها وعجزها عن مواجهة أو تفسير الظواهر والتطورات التي تستجد بصفة مستمرة على الواقع والفكر العلمي الذي يفاجئنا كل يوم، وربما كل لحظة، بكشوفه المذهلة التي تحتم علينا في معظم الأحيان أن نراجع تصوراتنا التقليدية ورويتنا المألوفة للعالم والواقع والتاريخ... إلخ، إلى الحد الذي يقتضي تغيير مسيرة البشرية أو مسيرة مجتمع بعينه فتحوله من الاطمئنان للواقع إلى التمرد عليه، ومن التحديق في الماضي إلى التحليق المتوثب في آفاق المستقبل..

والحق أن هذا الجانب الثوري في شخصية الداعية الكبير للعقل والعقلانية النقدية قد التفت إليه تمييزه وزميله في العمل بجامعة الكويت، وهو الصديق الكريم والمفكر الرصين والمترجم الفلسفي القدير الدكتور "إمام عبد الفتاح" (راجع مقاله القيم تحت عنوان: "فؤاد زكريا مفكرا عقلانيا" من ص ٢١ إلى ص ٤٨ من الكتاب التذكاري الذي أصدرته جامعة الكويت قبل عشر سنوات، بإشراف الدكتور عبد الله العمر)؛ أقول إن هذا الجانب الثوري يتجلى لأول وهلة في اختياره لفلاسفة ثوريين كرس لهم بحثا متخصصة في كتب متكاملة، من نيتشه وأفلاطون (راجع نقده الثوري لفلسفته في الدراسة التي ألحقها بترجمته الرائعة للجمهورية) إلى اسبينوزا (حيث قدم فرضا ثوريا وجديدا، وربما صادما أيضا،

ليكشف الأتعة اللغوية التقليدية التي وضعها الفيلسوف - على سبيل النقيض في مواجهة السلطات الدينية في عصره - على وجه فلسفته الحتمية والآلية الحقيقية) حتى "هيغل" و"ماركوزه".

وإذا كانت أشكال الثورية تختلف باختلاف هؤلاء الفلاسفة الذين توقف عندهم طويلا، فإن ثورته التي تتجلى في كل خطابه إلى العقل والواقع العربي الممزق والمتخلف والمتردى، لم تتفصل أبدا عن نزعتها الإنسانية الدافئة التي تؤمن بأن كرامة الإنسان وحريته لا تنفصل عن آدميته، وإن الحرية والديمقراطية والعدالة الاجتماعية، التي كانت على الدوام من همومه الأساسية، قد أصبحت مطلباً بشريا عاما وتجاوزت في عالمنا الحاضر حدود الثقافات والأيدولوجيات. ولابد أنه قد استعار من نيتشه مطرقته عندما أخذ يهوى بمعوله الخاص وبطريقته المستقلة على رؤوس أصنام عربية متمثلة - كما سبق القول - في بعض طغاتهم، وعندما راح يشرع العقل العربي ويشجب أخطائه الراسخة التي حالت ولم نزل تحول بينه وبين التفكير العقلاني والعلمي المتوازن، فتصور له وجود تناقض وهمي بين الإيمان الديني والعلم، وتصيبه بمرض عربي مزمن اسمه الطاعة، وتدفعه للمسك بماض ذهبي لن نستطيع إعادة عصره المزدهر حتى نصمم بعزيمة وقلب وعقل رجل واحد على تحقيق مشروع الوحدة والنهضة والاستنارة، ونتجه بقوة العلم ومنطقه نحو المستقبل الغائب عن وعينا غيابا شبه مطلق، ونخرج من القلاع العقائدية والتقليدية المتمترزة والآلية للسقوط، إلى رحاب الحياة تحت سقف الحوار القائم على الاحترام المتبادل للآخر الذي تعلم منه أسلافنا بلا حجل أو وجل..... إلخ (راجع كتابه الهام الذي سبق ذكره وتضمن خطابه الصريح المخلص إلى العقل العربي)، وغنى عن الذكر أنه لا يكتفى أبدا بالمعول الذي يهدم الأصنام ويفضح الأخطاء والمتناقضات، وإنما يمسك في يده الأخرى على الدوام بذلك المشعل الذي جعله بحق رائد الاستنارة العقلية والعلمية وإمام حركة التنوير في ثوبها الحديث منذ أواخر خمسينيات القرن الماضي حتى يومنا الحاضر.

القلب الحساس النابض والموسيقى:

سبق القول بأن العقل النقدي الثائر عقل حي. والحياة هنا هي القرب المباشر من الواقع المباشر، والإحساس بالناس وهمومهم وقضاياهم وعذاباتهم اليومية (الناجمة عن سوء الإدارة وتخلفها، وانكسار العقل والقلب والكرامة في ظل النظم الاستبدادية) لهذا نجد المفكر العقلاني يجدد شكاوى الفلاح الفصيح من الظلم وغياب العدل والرحمة في سياق بعض كتاباته التي لا تنسى، وأخص منها بالذكر كتابه الصغير المفعم بالمحبة والإشفاق على مصير الوطن والمواطن وهو (كم عمر الغضب)؟ الذي يكشف عن المغالطات والألاعيب البهلوانية لصحفي شهير كان هو اللسان الناطق، وربما العقل المفكر للمستبد "الوحيد على القمة". والمهم أن الفيلسوف المصري لم يتعد في يوم من الأيام، بل لم ينس في معظم أعماله، ذلك الإنسان العادي أو "الرجل الصغير" والمجهول كما يسمى في بعض اللغات. صحيح أن كتاباته وغيره من المثقفين والمبدعين لا تصل - كما تسمى - إلى هذا الرجل البسيط (ربما بسبب تخلف الإعلام الجاهل والفاشل، أو بسبب نقاعس الجميع عن التصميم على محو الأمية المتفشية والمشاركة في الجهود الضئيلة المترددة عن "شن الحرب" عليها كما فعل غيرنا من الأمم. لكن الأهم من ذلك أن هموم الناس لم تكن لتغيب عن المفكر والمعلم الحقيقي الذي لم يكن يتجاهل الواقع المعيش بقضاياهم وقيمه المتقلبة ومشكلاته الملحة التي "يلوهرها في الفكر على نحو ما فعل معظم المفكرين الحقيقيين الذين لا يغيضون شيئا كما يغيضون ما يسمى بالأبراج العاجية أو صوامع (رهبان الفكر)، كما يدعى النرجسيون الذين لا يبالون بشيء في الوجود غير النظر في آرائهم والتلذذ بذواتهم المتضخمة.

ومن الأمور الطبيعية بالنسبة لصاحب القلب المرهف الحساس أن يكون من عشاق الفن في تجلياته المختلفة، تدل على هذا ترجماته الرائعة لكتابين أساسيين في فلسفة الفن والجمال: الفن والمجتمع عبر التاريخ لأرنولد هاوزر،

والنقد الفني لستونلنز. أما الموسيقى فلم يقتصر على الدعوة للموسيقى الراقية المتحضرة (أو الكلاسيكية) وإنما درس أصولها وتطورها وحلّل نظرياتها المختلفة وبعض أعمالها الرئيسية- (لا سيما أعمال التراجيدين العظام مثل "يهوفن" و"برامز")، بما يشهد على إحاطته بالمدونات نفسها، فضلا عن حرصه التام على الاستماع كل يوم- كما حدثني ذات مرة- ساعتين على الأقل إلى الموسيقى الرفيعة. ويكفي أن نذكر كتابه المبكر عن التعبير الموسيقي، وترجمته للكتاب الذي يستعرض آراء عدد كبير من الفلاسفة عن الموسيقى، وهو (الفيلسوف والموسيقى)، إلى جانب اشتراكه مع رائد الدعوة إلى الاهتمام بالموسيقى المتحضرة- وهو السندباد القديم والسندباد المصري العظيم الدكتور "حسين فوزي" رحمه الله عليه- في تحرير موسوعة عربية عن هذه الموسيقى. وأذكر من قراءتي لذلك الكتاب الصغير القيم، أنني استمتعت وتعلمت من شروحه وتحليلاته العميقة، ولكنني لم أستطع في ذلك الحين أن أمنع نفسي من الغضب وخيبة الأمل من موقفه الراض للموسيقى العربية والشرقية، ويقيني أنه لو أعطى نفسه الوقت الكافي لدراستها والاستماع إلى بعض روائعها- من "الخلعي" و"محمد عثمان" و"سيد درويش" إلى المجددين المحدثين مثل "عبد الوهاب" و"السنباطي" و"القصبجي"، لكان أقل قسوة في حديثه عنها. أذكر مرة أخرى أنني تحدثت معه عن المعاولات الحديثة لبعض مؤلفينا الموسيقيين نوضح "تيماث" شرقية وشعبية في صيغ وقوالب غربية (كالسوناتة والكونشرتو والسيمفونية) لجيلين متتابعين (منذ "يوسف جريس" و"أبي بكر خيرت" و"جمال عبد الرحيم" وورفعت جرانة" و"عزيز الشوان" إلى "جمال سلامة" و"راج داود" وغيرهما)؛ لكن يبدو أن وقته المزدحم بأعبائه والتزاماته العلمية والإدارية لم تجح له فرصة دراسة أعمال هؤلاء الرواد "الفدائيين" الذين يواصلون جهودهم بلا جمهور، باستثناء عدد قليل من الهواة النادرين ودارسي علوم الموسيقى. والمهم أنني أردت من هذا الحديث القصير عن الفن أن أؤكد أن صاحب العقل الكبير هو في نفس الوقت صاحب القلب الكبير، وهما لا يجتمعان إلا في الإنسان الحق. ولولا خشية الإطالة لتحدثت عن كثير من مواقفه النبيلة تجاه عدد كبير من تلاميذه في مصر وفي الكويت، وكيف كان يغمرهم على الدوام بتشجيعه وتعاطفه ورعايته الأبوية.

كارثة المحرقة وأصداء المراثية:

وأخيرا، وبعد أن وقعت الكارثة التي زلزلت الأرض تحت أقدامنا، وأمطرت الطائرات الأمريكية الصنع صواعقها على رؤوسنا ورؤوس أهلنا في غزة، ماذا بقي لي أو لغيري أن يقول؟ من الذي توجه إليه بالسؤال وما الجدي من السؤال أو المقال؟ من المسئول عن الكارثة البشعة من؟ دولة الإرهاب الصهيونية التي لم تنجح إلا في تربية طعان من الذئاب المفترسة التي تبرص بوجودنا ومصرنا، أم الغرب الأمريكي والأوروبي الذي غرس الكيان العدواني في أرضنا السليبة فأصبح كأنه (إسبرطة) القديمة التي لا تفتأ تهاجم أثينا العربية وتهدد حاضرها ومستقبلها وتدمر ثقافتها وحريتها، وتبص أحلام نهضتها وتقدمها وجهودها في التنمية؟

بينما كنت أعد هذا المقال فوجئت كما فوجئ الجميع بالمحرقة التي اشتعلت في غزة طوال اثنين وعشرين يوما بل اثنتين وعشرين جمعيما، لم تترك وراءها غير الخراب وأنهار الدماء وآلاف الشهداء والمصابين. وتواتت أنباء المحرقة وصورها الموحجة الفاجعة التي راحت ترسلها وسائل الإعلام المقروء والمسموع والمرئي، كما تمدد كابوس الصمت من كل الجهات؛ صمت حكومات الغرب المتواطئ، وصمت النظم العربية المتخاذلة. تذكرت عندئذ "مراثية التنوير" التي كتبها رائد مشروع التنوير في صورته الحديثة، ومنارته الشامخة التي لم تكف عن إرسال إشارات نذرها وتحذيراتها طوال العقود الخمسة الأخيرة. لم أستطع أن أتذكر شيئا من تفصيلات تلك المراثية، وإن شعرت بالحسرة والشجن اللذين ذقت مرارتهما عند قراءتها لأول مرة. هل كانت تلك المراثية نبوءة بالمحرقة الأخيرة التي كشفت عن أهوال كوارث سابقة في فلسطين ولبنان، منذ النكبة والنكسة حتى يومنا الحاضر؟

إن المحرقة الأخيرة لا تقل في تقديرى عن كارثة النكبة وكارثة النكسة وما سبقهما ولحقهما من مجازر دبرتها ونفذتها العصابة الحاكمة لدولة الإرهاب. بيد أن المحرقة الأخيرة بقدر ما تدق أجراس النذير وتبعث إشارات الخطر، ففي الإمكان، إذا اتحدت إرادتنا وصحت عزمنا على مواصلة السير على طريق التقدم والتنوير، أن تتمخض عن فجر جديد ينبعث من نيرانها وينعكس على نهر دماء ضحاياها، ويصرخ منذراً بأن المحرقة يمكن أن تتكرر فى أى وقت، وأن العدو الغادر لن يتورع عن إشعالها فى أى عاصمة أو مدينة عربية متى شاء وكيف شاء- فمتى ردعته أى قرارات أو أعراف أو قوانين دولية أو إنسانية؟

لقد سبق لصاحب مشروع التنوير وكذلك لكثير من تلاميذه وأبنائه من شعراء ونقاد وصحفيين شجعان ومستنيرين، أن حذروا وأندروا! لكن من يسمع ومن يقرأ؟! وماذا يملك أصحاب الضمائر الحية واليقظة أمام طوفان الفساد والعشوائية وخراب الذمم الذى يزحف من كل الجهات، وتزحف معه حشود ظلمات الجهل والانقسام والفرقة والتآمر والتخلف المهيمن فى كل شيء؟!

ألم يحذرنا الرائد الكبير فى كتابه (الحقيقة والوهم)، ١٩٨٧، ص١٦، وفى كتب أخرى بقوله: "لا فرق بين إسلاميين وقوميين وتقدميين، فنحن جميعا محشورون فى سفينة واحدة تزداد خروقتها اتساعاً يوماً بعد يوم"! ألم يكرر هذا القول فى صيغ أخرى مختلفة سواء فى خطابه المباشر إلى العقل العربى، أو فى كتبه الفلسفية وبحوثه العديدة الداعية إلى التوحيد والأخذ بالتفكير العلمى والمنطقى، ووضع كل شيء فى ميزان العقل النقدي؟ إن محرقة غزة يمكن- كما سبق القول- أن ينبثق من جحيم نيرانها ومن نداءات دماء الآلاف من شهدائها- يمكن أن ينبثق فجر "تنوير" شامل وجديد- بشرط أن تتوحد أيدي العرب وكلمتهم، وتصديق عزمهم على المبادرة باتخاذ خطوات التنوير، ووضع أسسه وإعلاء منارته وحشد أسباب القوة التى لا يفهم عدونا غير لغتها، ولن يتردد عن غاراته الوحشية وأطماعه ومحاولاته الدائبة لإبادتنا، إلا إذا اقتنع بأن لدينا القوة التى تجعله يندم على حماقاته (والقوة لا تكون بالسلاح وحده- وضرورته حتمية فى كل الأحوال- وإنما تكون قبل كل شيء بأن نتوحد، فالوحدة هى قارب إنقاذنا الوحيد- وبأن نتعلم ونقرأ ونقرأ ونقرأ) وليت كل عربى يتذكر أول كلمة فى الوحي الإلهى، وهى فعل الأمر "اقرأ" الذى نزل على محمد (ص)، الذى حقق معجزة توحيد قبائل العرب المتناحرة، فاستطاعت أمته الواحدة أن تؤسس حضارة سادت العالم كله لما لا يقل عن ثمانية قرون متصلة. لقد أصبح تخلفنا ترفا لا نقدر عليه، بل جريمة لا تغتفر فى وقت تحاصرنا فيه دولة الذئاب الجائعة، التى لن تستريح حتى تبيدنا جميعا، ولن تكف عن إشعال محارقتها حتى توفى بأننا نملك القوة.. والاستنارة.

فؤاد زكريا العقلانية النقدية

محمود رجب^(٣)

خيوط واحد يمكن أن ينتظم مؤلفات مفكرنا فؤاد زكريا يمكن أن نسميه بـ "العقلانية النقدية". فؤاد زكريا ليس من هواة إقامة المذاهب العقلية المجردة، ولا إصدار المشاريع الصبائية المجرّفة، وإنما تعنى في الأساس شيئا من قبيل النظرة الفلسفية، أو إن شئت قلت منهجا في حالة من التطبيق الدائم والممارسة المستمرة. من خلال هذه النظرة، يتناول فؤاد زكريا موضوعات عدة في مجالات شتى، مما يؤلف - باستثناء ترجماته الكثيرة - إنتاجا فكريا بالغ الغزارة والعمق معا. على أن الملاحظ أن هذا الإنتاج يأخذ منذ بداياته الأولى وحتى الآن مسارين اثنين يبدوان لأول وهلة متعارضين، ولكنهما في الحقيقة متضافران جدليا ومترباطان عضويًا: أحدهما أكاديمي بحثي، يشمل تلك المؤلفات التي تدور حول مشكلات وشخصيات فلسفية، ابتداء من "الإنسان والحضارة" و "نيتشه" وصولا إلى "آفاق الفلسفة"، وهو كتاب يضم مجموعة من الأبحاث المتخصصة التي نشرها في دوريات علمية مختلفة مرورًا بـ "مشكلة الحقيقة"، وهي رسالته في الدكتوراه التي لم تُنشر، رغم أهميتها في إلقاء الضوء على فكره، و "نظرية المعرفة والموقف الطبيعي للإنسان"، و "سبينوزا" الذي نال عليه جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٦٢، و "التفكير العلمي"، فضلا عن دراسته عن أفلاطون وأفلوطين، أما المسار الثاني فهو علمي عام، يخضنا جميعا، أو بعبارة أخرى يتعلق بالواقع الحي الذي يعرّشه كل منا في حياته اليومية، وهو ما يؤلف الموقف الطبيعي للإنسان على حد تعبيره. يتكون هذا المسار من كتب وسلسلة طويلة جدا من المقالات التي نُشرت في مجلات وجرائد مختلفة في أنحاء الوطن العربي، وقد جمع بعضها في كتاب بعنوان: "آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة"، أما البعض الآخر، وهو غير قليل، فلم يزل بحاجة إلى النشر، ومشكلات هذا المسار الثاني في الطريق الفكري لفؤاد زكريا هي من التنوع بحيث تشمل مشكلات فنية كالتعبير الموسيقي والتفوق الفني عموما، ومشكلات اجتماعية - سياسية كالتعصب والتسلط والاستبداد، فضلا عن متابعاته الباكورة وتحليلاته النافذة لحركات الإسلام السياسي والصوحة الإسلامية، وكذلك تفنيداته القوية لألوان الدروشة الأيديولوجية والسياسية التي تحول دون إعمال الفكر والعقل، مثل نقده العنيف للماركسية والناصرية.

سمات ثلاث :

في ذلك الإنتاج، نستطيع أن نثبني سمات عامة ومهمة، لعل أبرزها هذه السمات الثلاث التالية:

(٣) أستاذ الفلسفة الراحل بجامعة القاهرة، والمقال سبق نشره بمجلة (العربي) الكويتية ضمن الملف الذي نشرته عن فؤاد زكريا.

- إن ما بين المسارين اللذين يؤلفان الطريق الفكري لفؤاد زكريا من تلازم وتفاعل، يكشف عن نمط جديد من التطور عند المفكرين، فإذا كان النمط المألوف والشائع هو ذلك الذي يتمثل في الانتقال من مرحلة ذات سمات معينة إلى مرحلة أخرى ذات سمات مختلفة، كان انتقال زكي نجيب محمود - مثلا - من تقديم الفلسفة الوضعية المنطقية إلى تجديد الفكر العربي، فإن تطور فؤاد زكريا لم يأخذ هذا الشكل الأفقي، وإنما لأن فكره أساسا منهج يمارس، أو نظره فلسفية تتحقق، فإن التطور عنده يأخذ شكلا رأسيًا أو عموديا، فهو عبارة عن تعمق في البحث كيما يصل إلى جذور المشكلات التي تتنوع وتتغير بحسب الوقت والظرف التاريخي، إنه ذلك الارتقاء إلى الأعماق، إن جاز التعبير، مثلما هو الحال في القفز من على "منظر هزاز" إلى الماء في حوض للسباحة، فكلما كانت القفزة أعلى كان الغوص في الأعماق أشد. والحق أن فؤاد زكريا حريص كل الحرص على اختبار منهجه أو نظريته الفلسفية من خلال المشكلات التي يعالجها على اختلافها، فمؤلفاته ومقالاته جميعها وفي جوهرها دروس في كيفية استخدام العقل استخداما نقديا فاعلاً، وهذا هو ما يحرص على تقديمه، في المقام الأول، إلى القارئ، تاركاً له الحرية بعد ذلك في تطبيقه على ما يشاء وعلى ما يستجد من مشكلات، سواء كانت أكاديمية خاصة أو عملية عامة، من هنا تجيء أهمية فؤاد زكريا الفلسفية، وها هنا بالذات - وبالتأكيد - تكمن خطورته الاجتماعية والسياسية في نظر البعض ممن يناصبونه العداء.

- أما السمة الثانية، وهي في الحقيقة ترتبط بالسمة الأولى ارتباطاً وثيقاً، فتتعلق بولعه الشديد بتحدى السلطة، أيًا ما كانت، واعتباره الخضوع لها عقبة كآداء في طريق التفكير السليم، الذي لا يخرج عن إعمال العقل على نحو نقدي، فالعقل الذي لا ينقد عقل عاطل، والتفكير الذي لا يصاحبه نقد تفكير عقيم، بل يصل إلى حد التصريح "بأن النقد هو أعلى مظاهر تحقيق الفكر بذاته"، وعلى الرغم من اختلاف المجالات وتعدد الموضوعات والمشكلات، فإن الفاعلية النقدية واحدة فيها جميعاً، وتزداد مع الاستعمال حدة، فنحن نجد بداية في نقده لنزعة اللامعقول عند "نيتشه" دفاعاً عن العقل، وفي نقده بعد ذلك لسلطة التفسيرات الشائعة عن فلسفة "سبينوزا" خاصة تفسير هاري ولفسون، مثلما نجد ما هي نفسها في تحديه لسلطة محمد حسين هيكل السياسية، حينما كشف عما ينطوي عليه كتابه "خريف الغضب" من تناقضات ومغالطات، وفي نقده لآليات السلطة الدينية وكيف تتم صناعة الدعاة وتتحقق لهم السيطرة، متخذاً من شيخ شهير نموذجاً ومثلاً، وهنا أيضاً يجسد فؤاد زكريا، بنزعته العقلانية النقدية تلك، نمطاً من المفكرين نادراً أو غير مألوف لنا - مع الأسف - في عالمنا العربي، فلازال هناك نفر غير قليل من المفكرين، أو هكذا شاعت التسمية، لا يقرأ شيئاً إلا وفي يده الورقة والقلم: يقرأ من الكتاب، وفي اللحظة نفسها ينقل بالقلم وعلى الورق ما قد قرأ، حتى تبدو مهمته هي اعتقال أفكار الآخرين.

أما فؤاد زكريا، فكان ما يطبق على نفسه تلك القاعدة الأولى من قواعد المنهج الديكارتي التي تكاد تكون إعلاناً مبكراً جداً لحقوق الإنسان، وخاصة حقه في التفكير العقلي المستقل، أي عدم الخضوع في تفكيره للسلطة، مهما علا شأنها، وهي تقول: "لا أقبل شيئاً على أنه حق ما لم يتبين لعقلي أنه كذلك"، وعلى هذا، فلو أخذنا أي كتاب لفؤاد زكريا، وليكن كتابه "سبينوزا" لوجدنا أنه، وإن يكن ملتزماً بالموضوعية، ليس كتاباً عن سبينوزا بقدر ما هو كتاب في فؤاد زكريا.

وضوح عقلائي :

يتميز أسلوب فؤاد زكريا بالوضوح، غير أن الوضوح هنا لا يعني فقط أنه عكس أو معكوس الغموض، بل يعني أيضاً أنه لا يصل إلى تلك الدرجة التي يجعل معها عقل القارئ في حالة من التقبل السلبي المريح لما يقرأ من أفكار، هذا إن كانت هناك أفكار أصلاً، فالأغلب الأعم أنها مجرد ألفاظ في ألفاظ ولا تولد إلا ألفاظاً. ومثل هذا النوع من الوضوح هو والغموض سواء، إذ يخرج القارئ منهما في النهاية صفر اليدين.

أما وضوح أسلوب فؤاد زكريا فمن نوع مختلف، ذلك لأنه يبتثق أساسا من وضوح نظريته العقلية للمشكلة التي يتناولها، إن هذا النوع العقلاني من الوضوح في الأسلوب هو الذي يمثل الأسلوب الفلسفي على الأصالة، وهو يتميز بخلوه من العبارات الإنشائية الطائفة كالطبول الجوفاء، وكذلك عدم لجوئه - إلا في حالات الضرورة القصوى - إلى الأمثلة التوضيحية كما لو كان القارئ مجرد طالب قاصر أو طفل لم يبلغ بعد من الرشد، فضلا عن أنه بعباراته الدقيقة التي تجيء في تعبيرها عن الأفكار "على القد" تماما، إنما يحفز عقل القارئ ويدفعه إلى التفكير مع المفكر، صاحب هذا الأسلوب الفلسفي، فيما يعرضه عليه من مشكلات.

مشكلة الحقيقة :

في عام ١٩٥٦ حصل فؤاد زكريا على درجة الدكتوراه في الفلسفة عن رسالة تتناول مشكلة الحقيقة. وكان يسرى في ثناياها ذلك الفرض السابق الذي يقول بأن الحقيقة نسبية وليست مطلقة، ولئن كان هذا القول لا يعدو في عصرنا مجرد فكرة شائعة مطروقة، فإن أهميته تكمن، على ما أعتقد، فيما فعله بفؤاد زكريا، أو بالأحرى ما فعله فؤاد زكريا به، فقد استخرج ما يتضمنه في جوفه وما يترتب عليه من أفكار تمس واقعنا المعيش ووجودنا الثقافي العام، فبينما يؤدي القول بأن الحقيقة مطلقة إلى التعصب، يؤدي القول بأنها نسبية إلى التسامح، على هذا الأساس الفلسفي يبنى نقد فؤاد زكريا للتعصب، الذي هو في صميمه، وفي الوقت نفسه دعوة إلى التسامح، أي الاعتراف بالاختلاف والغيرية، بل والإنسانية في نهاية المطاف.

على أن من بين ما يترتب على نسبية الحقيقة ويرتبط بالتسامح ارتباطا وثيقا فكرة الانفتاح التي لم تلق، من الناحية الفلسفية، اهتماما كافيا، فقد غطى ضجيج الكلام عن الانفتاح الاقتصادي، منذ السبعينيات من هذا القرن، على ذلك الانفتاح العقلي الذي يعنى، على المستوى العملي، اتساع الأفق، بحيث يشمل قبول الغير، أي المختلف عنى أنا نفسى، سواء في العقيدة، أو الجنس، أو اللون، أو المذهب.. إلخ، ولكن مع ذلك، كان هناك في تلك الفترة عينا، توجه خفى يعمل على تحقيق نوع غريب من الانفتاح العقلي، يمكن تسميته بالانفتاح على الانغلاق، إن صح التعبير، وهو عبارة عن تشجيع أصحاب الحقيقة المطلقة، فتحرزت قوى التعصب، وظهرت - وهذا هو الأهم - مشكلات وهمية تقوم على كراهية الغير، مثل مشكلة الأنا والآخر.

ولا شك أن هذا الذي قلناه الآن يفضى بنا إلى تناول موقف فؤاد زكريا من قضية الإسلام والعلمانية، وهي مشكلة حقيقية تمس وجودنا الاجتماعي والسياسي في الصميم.

فضلا عن أن موقف فؤاد زكريا منها ما هو إلا تجسيد حي للنزعة العقلانية النقدية: يرى فؤاد زكريا أن العلمانية لابد منها، لكي تخرج البلاد العربية من تخلفها الثقافي، ولا عجب من هذا، فقد كانت تلك هي وسيلة الأوربيين في عصر النهضة، فلم يتسن لهم الاستقبال من ظلام العصور الوسطى إلى تحقيق التقدم في العصر الحديث إلا عندما تم لهم التخلص من سلطة القدماء وسلطة الكنيسة، وإلا عندما تمت لهم دراسة الواقع مباشرة من خلال العقل والتجربة، وقد يذهب البعض إلى القول بأن عبارة السيد المسيح المشهورة: "أعط ما لقيصر لقيصر وما لله لله"، وهي عبارة لا نجد ما يشبهها في الإسلام، ساعدت على نجاح العلمانية في عصر النهضة بأوروبا، فتتحقق بذلك فصل الدين عن الدولة، والزمانى عن الروحاني، مما أتاح الفرصة لقيام نظام علماني يجد في كنفه المؤمنون راحة واستقرارا، لكن فؤاد زكريا يرى مع ذلك أن المسيحية في العصور الوسطى كانت تخطى هي أيضا، وبرغم عبارة السيد المسيح السابقة، بين الزمانى والروحاني، أو بين الدنيا والدين، إذن فالطرف واحد في الجوهر والصميم بين المسيحية في العصور الوسطى والإسلام في عصرنا الحاضر، وبالتالي فإن السبب الذي أدى إلى ظهور العلمانية في أوروبا، وهو عدم الفصل بين الدولة والدين، أو الخلط

بين الزماني والروحاني، مازال قائما في العالم الإسلامي اليوم. (من حوار فؤاد زكريا مع جاك دوكان في مجلة "لوبوان" الفرنسية، عدد ٢٥ مارس ١٩٩١).

علمانية متصالحة :

والحق أن فؤاد زكريا يدعو إلى علمانية متصالحة مع الإسلام، ودون أن يستبعد أحدهما الآخر، وربما كان ذلك هو السبب وراء إعجابه الشديد بالزعيم مصطفى النحاس، الذي كان طوال الربع قرن السابق على قيام ثورة ١٩٥٢ أهم شخصية سياسية في مصر، فقد كان علمانيا حقيقيا ومسلما ورعا في آن واحد، وظل يحظى بالأغلبية الساحقة من أصوات الشعب في كل مرة يتقدم فيها للانتخابات، حينما كانت حرة بحق، وكذلك كان الحال بالنسبة إلى جمال عبدالناصر، برغم عدم إعجابه به، فقد كان هو أيضا متدينا بعمق، وعلمانيا بصراحة، معنى هذا كله أن هناك في مصر نظاما علمانيا لا يعادي الإسلام، ولا ينكر دوره المهم في حياة الأفراد الخاصة، وأن هناك تصالحا أو تعايشا سلميا بين الطرفين لا تزعزعه إلا جماعات الإسلام السياسي، التي تريد الحكم باسم الإسلام. دعوة فؤاد زكريا إلى العلمانية هي إذن وباختصار دعوة إلى علمانية معتدلة.

ولئن كان فؤاد زكريا يسلم باتهام الإسلاميين للعلمانيين بأنهم يعانون من اغتراب ثقافي، أي اغتراب في المكان، بمعنى أنهم لا ينتمون إلى ثقافة بلادهم على نحو يشعرون معه أنهم غرباء في أوطانهم، وذلك نتيجة لوقوعهم تحت ما يسمونه بالغزو الثقافي، مما يهدد وجودهم الأصيل وهويتهم الحقيقية - لئن كان يسلم بهذا الاتهام، فإنه يأخذ بدوره على الإسلاميين أنهم يعانون من اغتراب أخطر وأشد، لا يقع في المكان، بل في الزمان، ذلك لأنهم يعيشون في الماضي القديم عن حلول لمشكلات معاصرة، فالقدماء أو التراث القديم كله كان عاجزا عن تخيل ما سوف تكون عليه مشكلاتنا في الوقت الحاضر، مثلما تعجز اللغة القديمة عن تسمية منتجات العصر التكنولوجية.

لكن يبقى في النهاية أخطر الانتقادات التي يوجهها فؤاد زكريا للإسلاميين وأكثرها تعبيرا عن نظرته الفلسفية، وهو ذلك الذي يذهب فيه إلى أن الإسلاميين حينما يعتقدون أنهم يمتلكون الحقيقة المطلقة، وأن غيرهم من أصحاب الآراء المغايرة ينتمون جميعا إلى حزب الشيطان، إنما يكشفون عن نزعة فاشية غير خافية، لأن الذي يؤلف ماهية الفاشية رفض الحوار، ورفض الاختلاف في الآراء وتعددها، ورفض التفاوض، والاعتقاد الجازم بأن الحقيقة مطلقة وليست نسبية. خلاصة القول، أن فؤاد زكريا يثبت من خلال فعل الكتابة، أي كتابة مؤلفاته بشقيها الأكاديمي والعملية أن العقل حاضر وفاعل في قلب مشكلات واقعنا، وهو يدفع قارئه بذلك إلى مشاركته في الفعل الأكثر أهمية، ألا وهو التفكير النقدي، حتى - ويا حبذا - لو مارس ذلك الفعل على مؤلفاته هو نفسه، فلم يزل شعار هذا النمط الفريد من المفكرين يقول: "إن خطيئة التفكير خير ألف مرة من براعة اللا تفكير".

الموازاة والمحاكاة أصول معرفية وجمالية فى جهود فؤاد زكريا

عبد المنعم تليمة^(*)

من آيات التجديد فى القرنين الماضيين توجه رواد نهضتنا من أساتذة الأدب العربى ونقاده إلى الإحاطة بثمرات الحضارة الحديثة حول طبيعة الفن وما يتصل بها من إجراءات منهجية لدرسه ومن أدوات تحليلية لنقده. ولم تغفل أعين الرواد فى عملية التأثر هذه عن حقائق اللغة العربية ودقائق جمالياتها. وبدهى أن يميل مجددو الأدب العربى إلى نظرهم من حاملى ألوية العدالة الأدبية الأوروبية من مؤرخى الأدب ونقاده من أمثال فرديناند برونيتير وسانت بوف وهيبوليت لين، وأن يميلوا إلى البيانات النظرية التى صاغها شعراء التجديد الأوروبى وجعلوها شعارات لإبداعهم الشعرى الجديد؛ وردزويرث وكولورج وت. س. إليوت الذى توفى سنة 1965م.

ولقد عرف مجددو الأدب العربى من أساتذة اللغة والبلاغة والنقد أئمة الفلاسفة الغربيين الذين لهم الأنظار التى كانت، ولا تزال، قاعدة نظرية الفن، أفلاطون وأرسطو وهيجل وكروتش. بيد أن هؤلاء المجددين العرب لم يتصلوا اتصالا حميما بجماليات أولئك الفلاسفة الأئمة، ثمرة لضيق الاختصاص ووهن البنية الثقافية العربية فى بواكير النهضة وفجرها. وعندما طلب الأساتذة الرواد إلى تلاميذهم ضرورة الاتصال بالأصول المعرفية والفلسفية فى تفسير الظاهرة الفنية والطرائق المنهجية للتعامل مع المنتج الإبداعي، وجد هؤلاء التلاميذ المدى واسعا بينما المادة العربية التى بين أيديهم ضيقة فقيرة، لكنهم وجدوا بغيتهم واتساع المدى عند أساتذة الفلسفة المحدثين والمعاصرين، وكان الاتصال بهذا المصدر الفلسفى المتخصص تجليا فريدا لتفاعل الحقول المعرفية والإبداعية فى النهضة الثقافية العربية.

شهدت الثقافة العربية، بعد الحرب الثانية، أول جيل يدرس الفلسفة حسب الأصول والمناهج الأكاديمية على أنبغ الفلاسفة والأساتذة فى أرقى الجامعات العالمية. ولقد احتلت نظرية الفن وفلسفة الجمال قطعة ملموحة من جهود هذا الجيل الأول الرائد، بل إن أعلاما من هذا الجيل قد تبدت لديهم ذائقة ظاهرة وموهبة إبداعية جعلت أعمالهم، حتى فى الفلسفة العامة، قطعا من الفن الحى. كان زكى نجيب محمود من الراسخين فى علوم المنطق والفلسفة وله فى هذا الباب أعمال باقية ثم نراه يفتتح على فن الأدب فينتج فى النقد الأدبى إنتاج دائرة متخصصة قائمة برأسها. أما عبد الرحمن بدوى فقد ترك مكتبة فلسفية كاملة فى تاريخ الفلسفة وسير أعلامها وأهم قضاياها ثم نراه يلجئ نزعة إبداعية تبدت فى أشعار صالحة. وأما فؤاد زكريا، موضع الحديث فى مقامنا هذا، فهو صاحب منزلة رفيعة بين أهل الاختصاص من أساتذة الفلسفة ثم نرى أن الفن قد احتل مساحة ظاهرة من أعماله وجهوده التى استقرت مراجع معتمدة لدراسى الفن ومؤرخيه ونقاده ومبدعيه.

(*) ناقد وأستاذ جامعى.

نقل فؤاد زكريا إلى العربية طائفة من أمهات الدراسات النقدية والجمالية، ومن خوالد الأعمال الفنية، وكتب تنظيرات مرموقة في البحث الجمالي، وله كثرة من البحوث والمقالات والتعقيبات والمحاورات. ويقف الدارس الراصد لكل هذه الجهود عند محورين أساسيين أضاء بهما فؤاد زكريا مشكلات وأصل مفهومات:

مدار المحور الأول أن التشكيلات الجمالية توازي التشكيلات التاريخية الاجتماعية ولا تطابقها. والشأن هاهنا أن العمل الفني ذو (طبيعية) فردية ذاتية (وطوايع) اجتماعية تاريخية، لكن التاريخ، قبل الخطوات العلمية الحديثة، كان تغليب الطوايع على الطبيعة، فكان يؤسس ماهية الفن على مهمته، ويخضع الذات للعلاقات. كان لهذا التاريخ العتيق والوسيط موازينه التي تطلب إلى الفن مهمة مفروضة عليه من قوانين ظواهر أخرى ومفترضة له من مهام تلك الظواهر الاجتماعية والدينية والسياسية. هو تاريخ تأملى أخلاقى عجز عن تفسير الظاهرة الفنية - وهى أعقد الظواهر - فى ذاتها ففتش عن هذا التفسير فى علاقاتها. قال جيروم ستوليتنيز، بلغة فؤاد زكريا، إن الفن ظل يفسر ويقدر طوال التاريخ كله حتى عصرنا الحاضر على أسس غير استيطيقية: إذ كان يبجل من أجل منفعته الاجتماعية، أو لأنه يثبت فى النفوس معتقدات دينية، أو لأنه يجعل الناس أفضل من الوجهة الأخلاقية، أو لأنه مصدر للمعرفة. ولعل الفارئ يدرك أن قيمة الفن تقدر فى كل هذه الحالات بناء على ما يؤدى إليه من النتائج، لا من أجل أهميته الباطنة (انتهى). وليس شك أن هذا كله - ثمرات النهج التأملى فى درس الفن وفى التأريخ له - قد انعكس على المدارس والنظريات والمناهج النقدية، فلم تلتصق فى الفن غايته الصادرة عن طبيعته، وإذا ذكرت الحاجة الجمالية فإنما لتوضع فى صورة (المتاع) مقابلا (للإفادة)، أما الغايات الأكثر دورانا عند تلك المدارس والنظريات والمناهج فإنها كانت تلخص - تاريخيا - المشكلات الاجتماعية والفكرية فى عصر كل منها. وتبدأ تلك الغايات بالتوازن الأخلاقى الكلاسيكى، وتنتهى بالتوازن السلوكى الوضعى، مارة بالتوازن النفسى الرومانسى. لقد وصلت الأخلاقية الكلاسيكية الأفلاطونية الأسطية إلى تعليمية خالصة عند كلاسيكى النهضة الأوروبية، وكانت هذه الأخلاقية التعليمية حلقة من تراث هائل درس الفن من زاوية المتلقى - فردا وجماعة - درسا مؤسسا على المعضلة الأخلاقية والدينية. أما التوازن النفسى فلقد كان غاية الفريق الأغلب من الرومانسيين، عندما حولوا الدرس من المتلقى إلى الفنان، وعدوا العمل الفنى (تنقيسا) عن ذات مبدعه، ووصل غلو بعض هذا الفريق إلى أن يجعل الفن هو الفنان. لتاريخ العام قوانين عامة، وللفن تاريخ خاص يوازي التاريخ العام بقوانينه ولكنه لا يطابقه. تاريخ الفن مستقل نسبيا. إن قوانين التاريخ العام لا تغنى وحدها فى النظر التاريخى والتطورى للفن، ذلك لأن للفن نوعيته المميزة وقانون تطوره الخاص، والأمر الهام فى درس تطور الفن هو بيان عمل هذا القانون الخاص خاضعا لتلك القوانين العامة. إن التاريخية فى الفن ليست التطابق الآلى مع ظروف اجتماعية بعينها. إن الفن انعكاس لواقع محدد، لكن هذا الانعكاس يتضمن النسبى المتعلق بالدلالة الاجتماعية المحلية المعاصرة (التاريخية) كما يتضمن الثابت المتعلق بالدلالة الإنسانية العامة (الباقية). والفن الفقير وحده هو الذى يتضمن الدلالة التاريخية النسبية وهو فن المناسبة العابرة ويموت بانقضاء الظروف التى وقف عندها. والفوائد فى الفن تتضمن الدلالات، لكن نجاحها فى صياغة الثابت إنما تحدده قدرتها على صياغة النسبى التاريخى: قدرتها على استخلاص العام من الخاص، والكل من الجزئى، والثابت من النسبى، والنموذجى من العارض، والمثال من المائل.

ومدار المحور الثانى أن العمل الفنى يوازي الواقع ولا يحاكيه. والشأن هاهنا أن الفنان يبنى، باقتداره التشكيلى، بنية رمزية توازي البنية الواقعية ولا تحاكيها. يواجه الفنان تشكيل البنية الواقعية الماثلة بتشكيل بنية موازية تكشف الخلل الهيكلى فى بنية الواقع - ثمرة التفتيت والتجزئى والقهر والاستغلال - وتضئ فى هذا القائم إمكانات وقدرات تجعله واقعا جوهريا إنسانيا. لذا فإن الواقع القائم يتبدى فى العمل الفنى أكثر واقعية من الواقع الواقعى. إن نمط تنظيم البنية الرمزية لا ينهض على محاكاة نمط تنظيم البنية الماثلة، إنما ينهض نمط الموازنة الرمزية على نمط الصلات المتبادلة

والمجادلة بين عناصر التناظر والتناغم والانسجام والتناسب والإيقاع وما يناقضها من عناصر التنافر والنشوز والتناقض، من هاهنا تبدى في الموازنة الرمزية حقائق الصفات ودقائق العناصر في الظواهر والإحياء والأشياء. وتنتهى عملية الموازنة الرمزية هذه، بعناصرها الجمالية ذاتها، إلى موقف من الواقع الذى تصدر عنه ومن العالم الذى توازىه: موقف مركب ينتظم ما هو ذاتى (نفسى، عاطفى، عقلى، روحى) وما هو موضوعى (اجتماعى، عصرى، تاريخى). وتؤكد هذه التحديدات فعالية الذات إزاء الموضوع. إن الواقع يتبدى فى الفن بصورة خاصة. للواقع حقيقته الموضوعية. ولهذه الحقيقة وقع فى نفوسنا وصدى فى ذواتنا الإنسانية ومفهوم فى أذهاننا. تنعكس صورة الواقع على ذات ولكن لهذه الذات رؤاها وأحلامها ومواقفها فتتغير الصورة لديها وتكتسب شكلا خاصا. فالفن انعكاس ولكنه ليس انعكاسا سلبيا بل هو إسهام فى التعرف على الواقع وأداة للم شعته وتغييره. فإذا غامت رؤية الفنان للحقيقة الموضوعية فقد عمله موضوعيته، وإذا غابت الذات فقد عمله فنيته. إن الواقع يبدو فى الفن أكثر غنى من حقيقته الواقعة، لأن الفن لا يقف عند الواقع فى معطياته الخارجية المباشرة إنما يتخطى هذه المعطيات إلى إدراك جديد لها فيبدو الواقع فى صورة جديد له: صورته الفنية. وهذه الصورة الفنية أكثر كمالا من (أصلها) لأنها تلم ما بدا مبعضا من عناصره وتوضح ما بدا غامضا من مغزاه. إن الفن وإن كان مصدره الواقع إلا أنه يتجاوز المائل فى هذا الواقع إلى إكمال ما يشوبه من نقص وإلى ما يرهض به من جديد. بهذا يتحرر مفهوم الواقع من (المثول) ومن المباشرة الواقفة عند حد المرئى والملموس، فينتظم الشوق إلى الإكتمال والحلم بما لم يقع واستشراف مستقبل آت. ويتحرر مفهوم الفن من الانعكاس السلبى فينتظم الذاتية الغنائية فى وعيها بالحقيقة العيانية ويكشف عن مغزى المائل فى الواقع ويتجاوزها إلى أن يمنح الإنسان صورة لغد يسعى إلى صنعه. إن هذا التصور ينفى الميكانيكية والفوتوغرافية فى علاقة الفن بالواقع فالفن هنا لا يحاكي الواقع فى شتاته وجزئياته كحاكية بعيدة عن جوهر حركته وثراتها.

وحول هذين المحورين التأسيسيين يقف الراصد لجهود فؤاد زكريا فى هذا الباب، الجماليات، على مسائل مهمة. منها استقلال الظاهرة الفنية بين الظواهر الثقافية الأخرى مع لمح أن كل صور الثقافة تتبادل التأثير والتأثر. ومنها تفاعل الأنواع الأدبية وتداخلها. ومنها تأزر الفنون كافة. تقع على ذلك فى جهود فؤاد زكريا وهو يتوسل بعقلانية عصرية معجبة، تحدد الحدود وتؤصل المفاهيم وتضبط الأدوات والإجراءات.

تحية لفؤاد زكريا

أحمد عبدالمعطي حجازي

كان في نيتي أن أوجه هذه التحية لفؤاد زكريا بمناسبة فوزه، الذي توقعته، بجائزة مبارك هذا العام. لكن المفكر الكبير لم يفز بالجائزة. وقد رأيت أن هذا لا يمنعني من كتابة هذه التحية ومن نشرها. وربما كانت تحية فؤاد زكريا الآن أوجب، وإلا ظلمناه مرتين: مرة لأنه لم يحصل على جائزة يستحقها من سنوات، ومرة لأننا علقتا تحيتنا له بحصوله على الجائزة، وهي تحية يستحقها سواء حصل على الجائزة أو لم يحصل عليها.

فؤاد زكريا مفكر أصيل، وليس مجرد مدرس فلسفة. وهو البقية الباقية من هذه الكوكبة من المفكرين المصريين الذين بدءوا بأستاذ الجيل أحمد لطفي السيد، وتواصلوا في مصطفى عبدالرازق، وعثمان أمين، وزكي نجيب محمود، وعبدالرحمن بدوي، ونجيب بلدي، وزكريا إبراهيم، ومحمود رجب، ومراد وهبة ومصطفى سويف أمد الله في عمرهما. إن له في كل موضوع يطرقه أو قضية يتحدث عنها أو يكتب فيها رأيا لم يصل إليه إلا لأن الموضوعات والقضايا التي يدرسها بدأت هموما توارثها، وأسئلة تلح عليه وتوجهه وتقوده إلى الجواب الذي يناقشه ويطيل التفكير فيه حتى يطمئن إلى الرأي الذي يتبناه ويشر به ويناضل في سبيله، وهذا هو الفيلسوف بالمعنى الحقيقي الذي تنطوي عليه هذه الكلمة، فالفلسفة هي حب الحكمة، والفيلسوف هو الباحث عن الحقيقة التي يحبها أكثر مما يحب أي شيء آخر يحتاج إليه أو يطعم فيه أو يضمن به أمنه ومصالحته.

وهنا يجب أن نتذكر محاكمة سقراط، وما قاله فيها وما صنعه، فهي تختصر الكثير مما يمكن أن نقوله عن محنة المفكر أو المثقف الحقيقي حين يفرض عليه القانون في بعض الأحيان أن يمثل أمام قضاة لا يصلحون لمقاضاته أو مناقشته أو تقييم عمله، لأنهم يخضعون للهوى، ويحكمون بالظن، وينصتون لغيرهم أكثر مما يرجعون لأنفسهم ويحتكمون لعقولهم وضمائرهم.

ولقد كانت محكمة سقراط مؤلفة من خمسمائة محلف اختيروا بالقرعة، أي جزافا، من بين النوتية والتجار. وفيهم من فرض نفسه واشترى مكانه بالابتزاز والرشوة، وقد اتهم هؤلاء سقراط بإفساد الشباب والإساءة إلى الآلهة. وحاول سقراط أن يثبت براءته فلم يفلح طبعاً في مخاطبة قضاة أو في إقناعهم، لأن نصفهم على الأقل كانوا من الأميين وأنصاف الأميين، ولأن خصومه كانوا يسيرون بين الصفوف يحرضون الناس ويملون عليهم ما يقولون، وهكذا صدر حكم

الأغلبية على سقراط بالموت. فتلقاه بشجاعة منقطعة النظر، قائلاً إنه لا يخشى الموت، ولا يعتبره شراً، بل يرى فيه الخير كل الخير، سواء كان سيئات أبدياً، أم كان انتقالاتاً لحياة جديدة، وقد بلغ من ثباته وإطمئنانه لما فعل أنه وجد الفرصة في محبسه لينظم الشعر لأول مرة في حياته. وحين هبأ له تلاميذه فرصة الفرار لم يقبل الفرار لأنه يعتبره عدواناً على قوانين أثينا، وهدماً للدولة التي خاض العرب في سبيلها ضد الفرس، وعرض نفسه للموت دفاعاً عنها. وهكذا تناول الاسم بثبات داعياً الآلهة أن يوفقوه في رحلته إلى العالم الآخر!

ولقد عرف فؤاد زكريا صوراً من هذه المحنة كانت أقل عنفاً بلا شك، لكنه واجه فيها الذين واجههم سقراط، فحسر ما يستطيع الفيلسوف أن يخسره، وفاز بما لا يقبل التنازل عنه أو الحياة بدونه، وهو أن يحتكم دائماً لعقله ويرفض المساومة والابتزاز.

لقد وجد نفسه معرضاً للمحاصرة والمقاطعة لأنه أعلن رأيه بشجاعة في بعض المواقف التي كانت تتطلب إعلان الرأي. حين انتقد في بعض مؤلفاته بعض كبار الصحفيين حرم من النشر في الصحف الحكومية الخاضعة لنفوذهم. وحين تصدى للجماعات الدينية في كتابه "الحقيقة والوهم" وحين واصل هذا النهج مع بعض المسؤولين في بعض المؤسسات الثقافية وجد نفسه مبعداً غير مرغوب فيه، أما العقوبة الأشد قسوة فهي أن يجد نفسه في مناخ معاد للعقل والضمير.

كيف يمكن لفؤاد زكريا أن يعيش في مثل هذا المناخ أو يتصالح مع أهله، أو ينال عطفهم ورضاهم هذا المفكر المصري الأسير الذي عاش حياته في صحبة سينوزا ونيثشه، وهربرت ماركيز؟ كيف يستطيع أن يعيش مع نجوم الشعوذة وملوك التزوير؟ باروخ سينوزا اليهودي الذي أراد أبوه أن يجعله حاخاماً في أمستردام فأسلم نفسه للعقل يرى به كل شيء ويحكم على الماضي والحاضر، وعلى الطبيعة وما وراء الطبيعة، ويعان على الملأ أن الأسفار الخمسة الأولى في التوراة زائفة مزورة.

وفريدريك نيتشه أعنف من تصدى لثقافة القرن التاسع عشر وقيمه الأخلاقية التي ردها كلها لما سماه ثقافة العبيد المنحطين، مبشراً بثقافة السادة الأقوياء. وهربرت ماركيز المفكر الأمريكي اليساري الذي تزعم ثورة الطلبة في الستينيات وتبنى شعاراتهم التي يبدو الآن أنها تتحقق. هؤلاء هم أصحاب فؤاد زكريا.. وهم جائزته!

ونحن أمام فؤاد زكريا، وأمام غيره من المفكرين الكبار، لا نملك إلا أن نلاحظ في البداية تلك الصلة الوثيقة أو القرابة الحميمة التي تجمع بين أعماله على اختلاف مجالاتها وموضوعاتها وتواريخ كتابتها، وتجعلها بناء متكاملًا متماسكًا يقوم أعلاه على أدناه، ويعبر الجزء فيه عن الكل، ويمكنه من أن يكون صادقاً مقنعاً.

هذا التكامل ليس مجرد منطق شكلي أو داخلي يربط بين الأعمال الفكرية أو الأدبية التي يقدمها لنا فؤاد زكريا أو غيره من المثقفين الحقيقيين، ولكنه أيضاً منطق حي ملموس يربط بين شخصية الكاتب وإنتاجه، بين سلوكه وفكره، وبينه وبين الواقع الذي يعيش فيه. والثقافة إذن ليست مجرد علم أو معرفة، ولكنها أيضاً أخلاق.

ونحن نعرف العبارة الشهيرة التي لخص فيها أحد النقاد الرومانتيكيين فكرته عن علاقة العمل الأدبي بصاحبه، فقال: الأسلوب هو الرجل.

الأسلوب هو الرجل، لأن الأسلوب تعبير عن وجهة نظر الكاتب، وتمثيل لثقافته وذوقه وخبرته، ولاشك أن هذه العناصر كلها تتطور وتتغير، وجهة النظر، والثقافة، والذوق، والخبرة.. لكنها لا تنسلخ عن ماضيها، ولا تفقد صلتها الحية بمصدرها وهو شخصية الكاتب التي تتطور وتظل هي نفسها، فتضمن لكل عمل من أعمالها أن يتميز ويتفرد وتتضمن لأعمالها مجتمعة أن تراسل وتتواصل ويكمل بعضها بعضاً.

وكما يتكامل إنتاج الكاتب الواحد ويشكل في صورته المتعددة بناء واحداً، يتكامل نشاط الكاتب كله، حياته وكتاباته، وفكره وسلوكه.. فالسلوك تصديق عملي للفكر، والفكر تلمس للعمل، ويبحث عن المعنى، واستيضاح للسلوك.. والكاتب

يتعرف على العالم وعلى نفسه فيما يكتب، يجرب ويكتشف، ويفكر ويتأمل، ويحلم ويتمنى.. وهو فى سلوكه يتحرك فى العالم الذى تعرف عليه، ويشر بالحقائق التى اكتشفها، ويحقق أو يسعى لكى يحقق حلمه الذى رآه، وهذا هو الصدق الذى نتظره من المثقف ونجده عند فؤاد زكريا..

كتب فؤاد زكريا تصديق كتبه، وأفعاله تصدق أقواله، والمعرفة عند فؤاد زكريا أخلاق، ومعنى هذا أن دافعه لطلب المعرفة وتحصيل العلم دافع أخلاقى، وأن غايته من طلب المعرفة وتحصيل العلم غاية أخلاقية.. إنه لا يكتفى بالقشور، ولا يقنع بالقليل، حتى لو أمن النقد والمحاسبة، لأنه لا يحصل العلم لكى يتباهى به أو يتكسب من ورائه، وإنما يحصله ليرى ظمأ نفسه، ولأنه لا يستطيع أن يرضى بالنقص حين يجد نفسه قادرا على التقدم خطوة نحو الكمال.

هكذا تقرأ كتابات فؤاد زكريا فتجد إحاطة بالموضوع، وسيطرة على الفكرة، وتمكنا من التعبير لا تتاح إلا لمن وقف نفسه على العلم وضى من أجله براحة البدن، وطمأنينة النفس، ومتع الحياة.. لماذا يترجم جمهورية أفلاطون كاملة، وهو قادر على تلخيصها، أو على أن يؤلف كتابا عنها لشك أن العمل فيه سيكون أسهل، والعائد أكثر، والعثرات أقل؟!

والدراسة التى قدم بها فؤاد زكريا ترجمته للجمهورية - وتقع فى نحو مائة وسبعين صفحة من القطع الكبير - كافية لأن تصدر وحدها فى كتاب يكون هو مؤلفه بدلا من أن يكون مجرد مترجم.. لكنه لا يلجأ للسهل، ولا يقنع بالقليل.. وهو فيلسوف، وقد أدى ما عليه للفلسفة، تدريسا وتأليفا، وترجمة ومراجعة.. لكنه يعلم أن المكتبة العربية تفتقر للكثير مما أنتجته الثقافات الأوروبية فى العصور الحديثة، وهو يملك القدرة على تزويدها بجانب مما تفتقر إليه، فقد فرض على نفسه أن يتقن عدة لغات أوروبية يستطيع النقل عنها.. لهذا يشمر عن ساعد الجد ويترجم فى المنطق، وفلسفة العلوم، والموسيقى، والنقد الفنى.

وهو لا يلجأ إلى الملخصات، ولا يقنع بالكتابات الخفيفة السهلة، بل يعتمد إلى كتاب ضخم رصين من أهم المراجع فى النقد الفنى فيترجمه، وهو كتاب ستولنيز الذى يقع فى أكثر من سبعمائة وخمسين صفحة يتحدث فيها المؤلف الأمريكى عن التجربة الجمالية، وطبيعة الفن، وتركيب الفن، وتقدير الفن، والنقد الفنى.

وفؤاد زكريا فى هذه المجالات المختلفة لا يتطفل ولا يدعى، فالعلاقة وثيقة بينها وبين الفلسفة، والعلاقة وثيقة أيضا بينها وبين فؤاد زكريا.. يكفى أن نلحظ فى كتيب صغير له سماه "مع الموسيقى" نرى كيف يتحدث حديث العارف المتذوق عن الإيقاع بين الحياة والفن، وعن الأساس العقلى للموسيقى الحديثة، وعن مستقبل الموسيقى فى مصر، وعن الحركة الثانية فى سيمفونية البطولة لبيتهوفن، وعن اللحن الجنائزى فى باليه روميو وجوليت لبروكوفيف، وعن المارش الجنائزى لشوبان.. فإذا كان المقصود من الدافع الأخلاقى للمعرفة عند فؤاد زكريا قد أصبح واضحا، فإنا أنتقل إلى الغاية الأخلاقية من المعرفة متوقعا أن يكون المقصود بها واضحا من البداية، وإن كان العمل به محدودا جدا، ويكاد يكون معدوما، أقصد أن الكثيرين يعرفون العلاقة الوثيقة بين العلم الصحيح والعمل الصالح، لكن القليلين الآن أو النادرين هم الذين يمثلون هذه العلاقة ويستحضرونها فى وعيهم، ويلتزمونها فى سلوكهم.

نحن نعرف أن العلم نور، وأن الجهل ظلام.. نعرف أن المسلم الحق هو من سلم الناس من لسانه ويده، أن الفضيلة علم، وأن الرذيلة جهل، كما كان يقول أبو الفلاسفة سقراط.. ونعرف كيف نظر الفيلسوف الألمانى ليبنتز إلى الخطيئة وكيف عرفها فقال إنها الفعل الصادر عن إدراك ناقص.. وكيف ربط بين تحصيل العلم وتحصيل السعادة، فقال: إن واجبنا الأول هو أن نعمل على اكتساب الإدراكات المتميزة أى القواعد الكلية، فإنا بذلك نحقق كمال عقلا الذى هو ماهيتنا، ونحصل على

سعادتنا الحقّة التي هي الغبطة العقلية.. والإدراك المتميز يبعث على العمل، وكلما تعمقناه وجلواناه زاد تعلقنا بالخير، في حين أن الجهل سبب انحرافنا عن الطريق القويم.

نحن بالمعرفة لا نكون أحياءاً فحسب، ولا نكون سعداء فقط، بل نحن لا نكون إلا بالمعرفة، ولا نتحقق إلا بها. حين نقرأ سيرة فؤاد زكريا، فنلاحظ أنه في الشطر الأول من حياته كان منصرفاً إلى حد كبير لنشاطه الجامعي باحضر، ويعد رسالته للدكتوراه، ويؤلف عن نيته، واسبينوزة، وعن المنطق، والموسيقى. كأن الحياة المصرية لا تعنيه. وقد ظل محافظاً على هذه العزلة الأكاديمية حتى أواخر الستينيات حين بدأ نشاطه العام وقد بلغ الأربعين من عمره فرأس تحرير مجلة "الفكر المعاصر" التي كانت محاولة ناجحة لتوسيع دائرة المهتمين بالفلسفة وتحويلها من بحوث مدرسية لا تهتم غير المشتغلين بها إلى ثقافة عامة، يشترك بها العقل مع الواقع الحي، ويشارك في تشكيل الرأي العام الخاضع للنقل والتقليد.. وقد تبنى فؤاد زكريا هذه المحاولة وجسدها في كتاباته التي لم تعد محصورة في القضايا النظرية وإنما تجاوزتها إلى أسئلة الواقع الثقافي والسياسي الذي اهتز بعنف شديد نتيجة لكارثة يونيو عام ١٩٦٧، وظهرت فيه تيارات وقوى معادية للعقل والحرية وقف لها فؤاد زكريا بالمرصاد يسفّه منطقها، ويلزمها المحجة، وينزع عن وجهها اللثام.

والسؤال الذي يطرح نفسه علينا ونحن نقرأ هذه السيرة هو: كيف نفسر هذا الانقلاب الذي خرج به فؤاد زكريا من عزلته الأكاديمية، وألقى بنفسه في هذا الخضم الهائج؟

لقد وقف في الشطر الأول من حياته موقفاً سلبياً من النظام الناصري، فلم يؤيد بصراحة، ولم يعارض بصراحة، لكن معاركه مع بقايا النظام الناصري من ناحية، ومع جماعات الإسلام السياسي من ناحية أخرى دليل قاطع على أن سلبيته في الخمسينيات والستينيات لم تكن تأييداً، لأن التأييد لم يكن يكلفه شيئاً، بل كان يعطيه الكثير، وإذن فقد كان في ذلك الوقت معارضاً، لكن المعارضة كانت تفرض عليه وعلى غيره تضحيات ثقيلة لم يكن يستطيع أن يتحملها، ولهذا أثر الصمت حتى وقعت الهزيمة التي صدقت موقفه من النظام، ورحل عبد الناصر، وانفتح المجال للنقد والمراجعة فلم يتردد فؤاد زكريا في أن يقوم بواجبه في النقد والمراجعة، والسؤال مرة أخرى: كيف نقيم هذا التحول؟ وكيف نحكم عليه؟ هل نلومه على سلبيته في الشطر الأول من حياته، أم نشكره على هذه السلبية التي ربما كانت في بعض الظروف شكلاً من أشكال المقاومة يستحق الشكر والتقدير؟

ولقد قلنا إن سلبية فؤاد زكريا لم تكن تأييداً للنظام فلماذا لم يعارضه إذن معارضة صريحة؟ والجواب يسير: فؤاد زكريا ليس زعيماً سياسياً، وليس قائداً حزبياً، وإنما هو بكل بساطة مثقف لا يملك إلا عقله وقلمه، وقد استولى عبدالناصر على السلطة وفؤاد زكريا في الثانية والعشرين من عمره لم يستكمل دراسته بعد، ولم يؤمن لنفسه مكاناً يؤدي منه دوره في الحياة العامة. فإذا كان قد رأى في النظام على حداثة سنه وقلة تجربته وبعده عن السياسة العملية ما يريه ويدعوه لرفضه ومعارضته، فقد التفت الجماهير حول عبدالناصر، وأيده كثير من المثقفين حتى بدأ كأن هذا النظام الذي بدأ انقلاباً عسكرياً قد تحول إلى ثورة شعبية. لكن فؤاد زكريا حافظ على سلبيته إزاء النظام فلم يخادع نفسه ولم يعتبر شعبية النظام التي كانت تعبر عن نفسها في بعض الأحيان بأشكال سوقية دليلاً على ديمقراطيته، ولم يجد في تأييد المثقفين له ما يغريه هو بتأييده.. ونحن إذن مدينون بالشكر لهذه السلبية التي عصمت فؤاد زكريا من تأييد نظام خدع معظم المصريين ودفع بهم إلى الكارثة.

كيف استطاع فؤاد زكريا أن يملك نفسه ويعصمها، ويقاوم خوفها وطمعها، ويمنعها من الانسياق وراء الآخرين؟ في اعتقادي أن الفضل في ذلك يرجع إلى أن فؤاد زكريا لم ينظر لنظام عبد الناصر في سياق محلي محدود، وإنما نظر إليه

فى سياق عالمى، وفى ضوء مآرقاته البشرى فى تأرىخها الطولى، وخاصة فى تأرىخها الءءءء. لءء اسءولى عبء الناصر على السلطءة عام ١٩٥٢ بعء سنوء قلئلة، من العرب العالملة الءائل اللى اسءءءل بلى النظم الءلمقراطلة والنظم الفاشلة اللى كان لها أنصار معجبون فى مصر شارك بعضهم فى انقلاب يوليو. فبأسءاعءنا أن نقول إن نطام يوليو ربما كان صوءة من هءة النظم اللى انهاءت فى العرب.

ونحن ننظر فى سلة فؤاء زكرىا ورائع مؤلفاته فنءءه مؤمنا أشء الإلمان بالءلمقراطلة، لا يطلى الطفىان، ولا يءعن إلا للعلل، فمن الصعب أن يؤىء انقلابا عسكرلا، ثم إننا نءءه فى سنوء شابه مشءوء للثقافة الأوروبلة عامة والثقافة الألمانية بوءه خاص، وقء كانت رسالءه الأولى اللى حصل بها على الماأسلر عن النزعة الطبللعة عبء الفللسوف الألماني نلءشه، وكان نلءشه موزوع أول كءاب صدر له، فبوسعه إءن أن يأءء من الأحداث العالمية العبرة ونلقى من الثقافة الأوروبلة الءروس. ومن هنا اءءلف موقف فؤاء زكرىا عن موقف بعض المءقفلى اللىن حصروا أنفسهم فى النطالق المءلى، وظنوا أن انقلاب يوليو رء ءورى على سلبلاء المءرلة الللبراللة.

ولءء ظن البعض أن ءول فؤاء زكرىا من المءارضة السلبلة إلى المءارضة الإلجابلة فى السبللنلء وما ءلاها كان أمرا سهلا، أو كان ركوبا لموءة علت وانءهازا لفرصة أءلءت بعء أن رءل عبء الناصر، وانشق خلفاؤه بعضهم على بعض، وأصبء مءال النقء مءءوفا أمام الناقء النزله المسءء للءضلعة ءفاعا عن رأله، وأمام الفءران اللى ءعربء فى غلب القطط كما قال مءمء حسنلن هلكل فى مءالاء كان ىرء بها على نقاء عبء الناصر اللىن كانوا بلقءون هلكل ضمنا بوصفه واحءا من اللىن ءءموا النطام وروءوا له. لكن الأمر لم يكن كءلك عامة، ولم يكن كءلك بالنسبة لفؤاء زكرىا بالءاء.

لم يكن نقء عبء الناصر عملا سهلا ولا مربعا فى السبللنلء ولا ءلى فلما بعءها، فالملءوءون بهذا النطام - وكءل واحءا منهم- كانوا لا يزالون أقاءه وكان منهم من ملك الصءف ولسطر على نءظلملاء ءزبله منءشرة فى أقطار عربلة مءءلفة. والنظم العربلة اللى اعءبرء نفسها اسءمرارا لنظام عبء الناصر كانت ءقف بالمرصاء لنقاء عبء الناصر وءءءضن الناصرلن. أما ءصوم عبء الناصر وأعءاؤه فكان معظمهم من المنضون ءء آءئة الجماعات الءبللة اللى ءصءى لها فؤاء زكرىا كما ءصءى فى الوقت ءالءه للناصرلن، فلم يكن راكب موءة ولا نهاز فرص، ولا لاعبا فى غلب القطط اللى كانت ولا ءزال كءبلرلة منءشرة فى البلاد العربلة، ثموء لبل نهار وءءمش وءكشر عن أنباءها، وءجزل العطاء لمن يلجا إليها ولىمسء فىها، وقء ظل فؤاء زكرىا مسءغنىا بنفسه، معءصما بملكوء المءرفة، لا يضعف ولا ىءنازل ولا ىءراجع، لأن السلاسة لم ءكن بالنسبة له ءرفة. كانت ءكملة وكانت ءفاعا عن العقل والءرلة. ءماما كما لم ءكن الفلسفة بالنسبة له ءرفة، وإنما كانت ءهرا بالسؤال وإءلاصا فى الوصول إلى الجواب.

هل بوسءنا أن نءكشف العالم ونسلطر على الطبللعة؟ كلف؟ بالمءرفة نسلطلى أن نمءن صءقها ونءاكء من صءءها؟ أم بالءرافة؟

هل الءءلف وضع نسلطلى أن نءرء منء ونءقءم؟ أم هو قءر لا ءللة لنا فىه؟ هل باءلنا الطءاة من ءلء لا نءلم؟ أم نحن اللىن نصنع الطءاة ءلن نسلسلم لهم، ونءنكر لإنسانلءنا، ولءقنا الطبللعل فى الءرلة؟

وأنا آءل فؤاء زكرىا فى أوائل الأربعلنلء من القرن الماضى فءى فى نءو السابعة عءشه من عمره ىسءء للءصول على البكالورلة، ولفرا طه ءسلن، وعلى عبءالرائق، وأءمء لطفى السلء، ولىابء أنباء العرب الكبرى اللى كانت مشءلة بلى النظم الفاشلة والنظم الءلمقراطلة، ولفق مبلورا أمام الفلاسفة وأفكارهم الءرة ومءنهم الفاضلة. لءء رءب سقراط بالموء وفاة لأفكاره، أما أطفائون اللى أقام السلاسة على العءل، ورأى العءل قانونا طبللعل لا مءرء عرف واتفاق فءء اعءقل وعرض للبلع فى أسواق الرلق، وأما اسبلنوزا اللىهوى اللى رفض اللىهوءلة ورفض الرءوة اللى

قدمت له ليرجع إليها فقد تعرض بسبب ذلك لمحاولة اغتيال من شاب متعصب أصابه فيها بطعنة خنجر! الفلسفة إذن ليست حذقة أو لعبا بالكلمات أو متاجرة بها، ولكنها بحث مضن عن الحقيقة، وإيمان بالفضيلة، وجهاد في سبيلها، وتلك هي المثل التي نراها عالية مرفوعة في أعمال فؤاد زكريا وفي حياته الحافلة التي لم تخل من صعوبات وأخطار يشير إليها في حديث له فيقول: يكفي أن أذكرك بمقال صغير بسيط كتبه بعد حرب ٧٣ في "جريدة الأهرام" بعنوان:

"معركتنا والتفكير العلى". هذا المقال على صغره جلب على هجمات لا أول لها ولا آخر. وقيل لى إن بعض النواب فى مجلس الشعب دعوا إلى طردى من الجامعة تملقا لهذه التيارات الظلامية التى حاولت أن تستغل حرب ٧٣ فى نشر أفكارها، وساءها جدا أن أفصل بين هذه الأفكار وبين النصر العظيم الذى أحرزناه فى سنة ٧٣. لقد قلت لهم بإجماعة إذا كنا أحرزنا أخيرا انتصارا رائعا على أعدائنا، فهل تأتون بعد هذا كله وتنسبون هذا النصر إلى الملائكة؟

وكما رأى فؤاد زكريا من واجبه أن يتصدى للظالمين الذين يرفعون شعارات الدين ويتمسحون فيها ويخطون بها سعيهم المحموم للوصول إلى السلطة، رأى من واجبه أن يتصدى للمغامرين الذين يرفعون شعارات الثورة على انقلاباتهم العسكرية، ويبررون بها طغيانهم واستبدادهم بالناس، وتكميمهم للأقواء، وتبديدهم لثروات البلاد، وهزائمهم المتلاحقة أمام الأعداء، والواقع أن المتاجرين بالدين والمتاجرين بالثورة وجهان لعملة واحدة يحتلظ فيها الوهم بالحقيقة، والخرافة بالطغيان. المتاجرون بالدين لا يسمحون للشعب بأن يكون مصدر السلطات، ولا بأن يختار حكامه، ولا بأن يتقدمه أو يحاسبهم أو يعارضهم، لأنهم يزعمون أنهم يحكمون باسم الله لا باسم الشعب، وبالقوانين السماوية لا بالقوانين الأرضية، والمتاجرون بالثورة كالمتاجرين بالدين يحولون أنفسهم إلى آلهة أو أنصاف آلهة ويسخرون أجهزة الدولة كلها لتردد مزاعمهم، وتفرض أكاذيبهم على الناس، وتجعلها عقائد دينية لا يجوز لأحد أن يناقشها.

من الطبيعي إذن أن يتحالف الطغيان والخرافة، وأن يستعين كل منهما بالآخر فى فرض وجوده وتدعيم سلطته، وقد رأينا فى مصر كيف تحالف ضباط يوليو فى بداية حكمهم مع الإخوان المسلمين، فلما دب الخلاف بين الطرفين رفع الضباط شعارات العروبة التى لم تكن فى تصورهم إلا إعادة صياغة للشعارات الدينية. لأنهم اعتبروها إحياء للماضى، ولهذا اختلطات بالدين فى أذهان الكثيرين وأصبحت الوحدة العربية استعادة للخلافة الإسلامية، أما الذين ميزوا بين الدين والقومية فقد أمعنوا فى العودة إلى الماضى، ورجعوا بالعروبة إلى العصور التى سبقت الإسلام، وجعلوها عروبة عرقية لا عروبة ثقافية، والفرق كبير بينهما.

العروبة العرقية تستند إلى تراث البادية بما تفرضه الحياة فيها من صور العنف، والاحتكام للقوة، ورفض الآخر، وإرغام الفرد على الامتثال للجماعة والذوبان فيها، وفى هذا التراث يلتقى دعاة العروبة العرقية ودعاة الإسلام السياسى الذين لا يرون الإسلام إلا فى أصوله الأولى التى سبقت حضارته.

أما العروبة الثقافية فتستند إلى حضارات الأمم والجماعات التى اعتنقت الإسلام، وتعتمد تاريخها كله، السابق على الإسلام والتالى له، وتفسح صدرها لاختلاف الرأى، وتراهن على بناء مستقبلها لا على إحياء ماضيه القديم. ولا ترى ضيرا فى أن تتقل عن الأمم المتقدمة علمها الحديث، ونظمها السياسية، ومؤسساتها الديمقراطية، وهذه مواصفات يرفضها المتاجرون بالثورة الذين يريدون أن يكونوا أباطرة، والمتاجرون بالدين الذين يريدون أن يكونوا خلفاء وسلطين. والسؤال: كيف نظر فؤاد زكريا إلى هؤلاء وهؤلاء؟

الجواب على هذا السؤال يبدأ من التذكير بأن فؤاد زكريا لم يكن سياسيا، ولم يكن أيضا مجرد "مدرس محترف"، وإنما ظل دائما مفكرا باحثا عن الحقيقة مدافعا عنها.

ونحن نعلم أولا أن الأخلاق هى أهم ما يشغل فؤاد زكريا، لا الأخلاق بالمعنى الدارج الذى يجعلها مجموعة من القواعد والمقاييس الجاهزة التى يرثها المرء عن أهله ويتبعها فى سلوكه، بل الأخلاق من حيث هى ضمير فردى واختيار حر.

مثلا، المعنى الدارج للأخلاق يضع الآن عفة المرأة في ثيابها، لكن العفة بالمعنى الجوهري للأخلاق التزام داخلي وضمير، وربما فرض علينا الجمال السافر هيئته وإنسانيته فلم تتجاوز معه حدوده، وربما أغرانا الجمال المستور، وأطلق فينا ما تتجهده الأخلاق في ضبطه وتهذيبه.

ولقد شغلت الأخلاق فؤاد زكريا في كل ما تناوله بالتأمل والتفكير وفرضت عليه موضوعاتها كلها، نيتشه، لأن نيتشه مفكر أخلاقي ومبشر بأخلاق جديدة تحمل فيها إرادة القوة والاستعداد للتضحية وقبول المخاطرة محل الاستسلام للضعف والامتثال للطغيان، واسبينوزا لأن اسپينوزا سبق نيتشه في نقد الفكر الديني والدعوة لإصلاح قواعد التفكير ومبادئ الأخلاق في ضوء التطورات الجذرية التي نقلت المجتمعات الغربية من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة، وفرضت على الإنسان أن يثبت وجوده وأن يعيه ويتمثله، ويمتحن أفكاره ويراجع مثله العليا وأخلاقه ليتأكد من قدرته على التمييز بين الحقيقة والوهم، وبين الفضيلة والريذة.

وإذا كانت الأخلاق قد ارتبطت بالميتافيزيقا، أي بما وراء الطبيعة في العصور القديمة والعصور الوسطى، فقد سعت للانفصال عنها واستقلت بنفسها في العصور الحديثة.

والذي حدث في أوروبا خلال القرون الخمسة الماضية حدث عندنا إلى حد ما في القرنين الأخيرين نتيجة لاتصالنا بالعلم الحديث، وخورجنا من امبراطورية الأتراك الدينية، وحصولنا على استقلالنا الوطني وعلى الدستور الديمقراطي وسواها من التطورات التي كان لابد أن تنظمها قوانين وضعية ومحاكم أهلية، وأن تنتج عنها أخلاق جديدة أساسها العقل والحرية. وهذا ما يعبر عنه الإمام المستنير محمد عبده في محاضراته عن كتاب مسكويه تهذيب الأخلاق ومقالاته حول القانون، وحديثه عن الشرائع التي تتغير بتغير أحوال الأمم، وهذا ما عبر عنه أيضا عدد من المفكرين المصريين الذين اهتموا بديكارت وكانت، وكتبوا عن المناهج العلمية، وعن القيم الأخلاقية من أمثال أحمد لطفي السيد الذي ترجم كتاب أرسطو في الأخلاق وطه حسين الذي أقام دراسته للشعر الجاهلي على منهج ديكارت، وإبراهيم مذكور، وزكريا إبراهيم، وفؤاد زكريا الذي لم تكن الأخلاق بالنسبة له مجرد هم نظري أو مجرد قضية فلسفية، وإنما كانت ضميرا مؤرقا وسلوكا يسعى لأن يستقيم مع هذا الضمير ويجسده وينطق باسمه، ومن هنا كتاباته عن جمال عبدالناصر وعن حركة يوليو.

لقد قلبت هذه الحركة حياتنا رأسا على عقب، وقذفت بنا في مخاطر مهلكة، وجرت علينا كوارث مأساوية، لازلنا نتخبط فيها حتى الآن، ومع هذا كله لم نجد الجرأة للراجع ما حدث، ونصارع أنفسنا به، ونعترف بمسئوليتنا عنه، ونتعلم منه درسا يجنبنا الانزلاق من جديد لجرعة مماثلة، وهذا ما حفز فؤاد زكريا ليكتب ما كتبه عن جمال عبدالناصر وعن حركة يوليو، فإذا كانت الذكرى السابعة والخمسون لهذه الحركة قد حلت هذا العام فهي مناسبة نتعرف فيها على رأي فؤاد زكريا، ونبدأ هذه المراجعة التي تقتضيها السياسة وتقتضيها الأخلاق.

حركة يوليو في رأي فؤاد زكريا ليست ثورية، وإنما هي انقلاب عسكري ظلت السلطة مطلب القائمين به، وظل بقاؤهم في السلطة شغلهم الشاغل الذي جعلهم يعتمدون اعتمادا كاملا على الجيش وأجهزة الأمن وأجهزة الدعاية، ويقمعون بكل عنف أي نشاط سياسي مهما يكن القائمون به.

لقد ضربوا اليسار الشيوعي، وضربوا اليمين الليبرالي، وضربوا الجماعات الدينية بعد أن تحالفوا معها، وكمموا أفواه المثقفين، ذمروا الطبقة الوسطى، ومنعوا العمال من إقامة تنظيمااتهم السياسية والنقابية المستقلة، حلوا الأحزاب والنقابات وأقاموا بدلا منها هياكل مزينة، واكتفوا من الجماهير المخدوعة بالتصفيق.

وحركة يوليو لم تبث نظاما اشتراكيا، وإن حددت الملكية الزراعية، وأمنت المصانع والمصارف والشركات، أو بالأحرى صادرتها وجعلت ملكيتها للدولة، وبالتالي لم يكن التأميم تأميما أي لم يكن تملكيا للأمة، وإنما انتزع النظام الملكيات الخاصة من أيدي أصحابها ووضع يده عليها ليتصرف هو فيها ويمنع أصحابها من أن يستخدموها في مقاومته.

ولو كان الذي حدث تأميما واشتراكية بالمعنى الحقيقي لتضاعف الإنتاج من ناحية، وتحقق التوزيع العادل، من ناحية أخرى. لكن الذي حدث هو العكس، فالإنتاج لم يتضاعف وإنما تضاعفت الخسائر حتى أصبح ما يسمى بالقطاع العام عبئا ثقيلا على الدولة، وأدى تراجع الإنتاج إلى انهيار قيمة الجنيه المصري، وارتفاع أسعار السلع الضرورية، وكانت النتيجة في النهاية هي العودة للملكية الخاصة التي خسر فيها الاقتصاد المصري كما خسر في التأميم!

وإذا كانت حركة يوليو قد أسقطت النظام الليبرالي، وعجزت عن إقامة نظام اشتراكي فقد أرادت بذلك أن تكون سلطة وحيدة، وأن تحكم دون رقيب أو حسيب، لا تداول للسلطة، ولا نقد ولا معارضة، المجالس النيابية مسارح، والصحف نشرات خاضعة للمراقبة، والتنظيمات السياسية ممنوعة، من هنا وقعت الهزيمة الساحقة، ومن هنا استشرى الفساد.

هكذا نظر فؤاد زكريا لما يسمونه "ثورة يوليو" فوجدها انقلابا عسكريا. وهكذا نظر أيضا لما يسمونه "الصحوحة الإسلامية" فوجدها فرارا من العصر وهروبا من مواجهة الواقع، فهي إذن ليست صحوحة، وإنما هي غفوة أو كبوة. لأنها تتجاهل الحاضر ومطالبه، وتعيد المسلمين قرونا إلى الوراء، وتفرض عليهم أن يختاروا بين الإسلام والحرية، فإن اختاروا الحرية فقدوا الإسلام، وإن اختاروا الإسلام فقدوا الحرية!

والسؤال الذي يجب أن نطرحه الآن هو: كيف نتصور علاقة الإسلام بالعصر الحديث؟ هل نفهم الإسلام على النحو الذي يتفق مع روح العصر ويستجيب لمطالبه وأمانيه؟ أم نحن نتشبث بحرفية النصوص الدينية ونفهمها كما فهمها أهل العصور الماضية بعقلية زمنية، وبما كان سائدا فيه من أوضاع وأفكار؟

في العصور الماضية كانت المعرفة العلمية متواضعة للغاية، وكانت التفسيرات الخرافية للظواهر الطبيعية والإنسانية هي السائدة. وفي العصور الماضية كان البشر مقسمين إلى ملل ونحل وقبائل وعشائر، وكانت العاطفة الوطنية التي تجمع بين أبناء الوطن الواحد على اختلاف عقائدهم ومذاهبهم ضعيفة خافتة، من هنا كان التعصب الديني سلوكا سائدا وكان عاطفة محمودة، وكان التسامح قليلا محدودا، وربما ذمه البعض وعده دليلا على ضعف الإيمان.

وفي العصور الماضية كان البشر مقسمين أيضا إلى رجال من ناحية ونساء من ناحية أخرى، أحرار وأرقاء، مؤمنين وكفار، لأن البشر في العصور الماضية لم يكونوا متساوين، المرأة لم تكن تساوي الرجل، لأنها في نظر القدماء جسد بلا عقل، أو جسد بنصف عقل، ولذلك فهي عورة كلها والعبد لا يساوي الحر. لأن العبد متاع يستثمر ويستعمل، الرجل للسخرة، والمرأة للاستمتاع. والعبد وما ملكت يده ملك لسيده! والكافر، أي المتمنى لغير الديانة السائدة، لا يساوي المؤمن بهذه الديانة التي هي وحدها الحق. فكل من لا يؤمن بها كافر، أي أن عقله محجوب مغطى بما يحول بينه وبين إدراك الحقيقة!

في ظل هذه الأوضاع التي سادت في العصور الماضية كان من الطبيعي أن يغلط الناس بين علوم الدين وعلوم الدنيا، وأن يلجأوا لرجال الدين أحيانا، وللسحرة والمشعوذين أحيانا أخرى يستفتونهم في كل شيء، في الطعام والشراب، والملبس والمسكن، والحرب والسلم، والسفر والإقامة، والطبيعة والفلك، والجغرافيا والتاريخ، والزراعة والتجارة.

وكان من الطبيعي أن تكون النظم السياسية السائدة نظما دينية مستبدة يقوم عليها أمراء وملوك وأباطرة، وياووات وكرادلة، وأئمة وشيوخ، وخلفاء وسلالين يرفعون راية الصليب أو راية الهلال أو أية راية أخرى، ويرفعون أنهم ظلال الله على الأرض، وأنهم يحكمون بتفويض منه، وبالنيابة عنه. فليس من حق أحد أن يخالفهم أو يعارضهم أو يحاسبهم.

وفي ظل هذه الأوضاع لم يكن الإنسان الفرد وجود، لأن الإنسان الفرد هو الإنسان الحر الذي يهكر لنفسه ويختار لنفسه، فمن حقه إذن أن ينفرد بوجهة نظر مستقلة، ومن حقه أن يتفق مع غيره ويختلف، أن يؤيد الحاكم ويعارضه. وهذا حق لم تكن المجتمعات القديمة تتقبله أو تعترف به، بل تعده تمردا وعصيانا وخروجا عليها، لأنها مجتمعات أبوية تقوم على السلطة المطلقة للأب أو لشيخ القبيلة أو للأمير الذي يسيطر على أتباعه أو رعاياه، ولا يسمح لفرد بأن يتميز أو

يستقل.

وكما كان الإنسان الفرد غائبا لا وجود له في ظل هذه الأوضاع، فالإنسانية كلها مفهوم لا وجود له. لأن البشر في العقلية القديمة ليسوا جنسا واحدا، وإنما هم دماء مختلفة، وأناس والأون شتى، وديانات ومذاهب متصارعة، وإذن فالإنسان ليس واحدا، والحق ليس واحدا، والعقل ليس واحدا، والمصلحة ليست واحدة، والفضيلة ليست واحدة. والحياة البشرية كلها صراع عنيف، والسيف وحده هو الحكم.

ولاشك في أن الديانات السماوية وغير السماوية تصدت لهذه الأوضاع الظالمة وسعت للحد من شرورها. لكن الدين كان هو ذاته ساحة حرب وصراع بين فريقين: فريق يشده لمساندة الأوضاع القديمة التي وصفناها، وفريق آخر يريد أن يجعله جسرا من جسور الإنسان إلى مستقبل أفضل ينعم فيه الناس بالأمن والحرية والرخاء والسعادة.

ولقد استطاع الإنسان أن يضطو خطوات واسعة في طريقه إلى هذا المستقبل المنشود كما نرى في المجتمعات الحديثة المتقدمة، وأن يكتشف الكثير مما كان يجهله في الطبيعة وفي المجتمع وفي نفسه، وأن يسخر علمه لسد حاجاته والوفاء بمطالبه، وأن يرفع راية العقل والحرية، ويقيم نظاما ديموقراطية تحترم حقوقه وتلبى مطالبه، فمع أي جانب يقف المسلمون اليوم، وإلى أي عصر ينحازون؟ للعصور الماضية، أم للعصور الحديثة؟

الواقع الذي نلمسه جميعا هو أن المسلمين لايزالون منقسمين: فريق يشد الإسلام إلى الوراء، وفريق يحاول أن يدفع به في اتجاه العصر. الأول يعتبر كل ما حققته البشرية في القرون الأخيرة ابتعادا عن الدين، ويسمى العصور الحديثة جاهلية لا يخرج منها بالطبع إلى ما بعدها كما فعل المسلمون الأوائل، وإنما يخرج منها إلى ما قبلها. لأن المزيد من التقدم بالنسبة له مزيد من البعد عن الإسلام الذي يجب أن نتقهقر حتى نجد أنفسنا في عصوره الذهبية!

والفريق الآخر لا ينكر أن الإسلام حقق الكثير في العصور الماضية، لكنه يرى في الوقت نفسه أن هذه العصور الماضية كانت عامرة أيضا بالطغيان والاستبداد، والظلم والقهر، والعنف والقسوة، والاتجار في البشر، والتعصب والتزمت، واضطهاد المخالفين من المفكرين والشعراء والعلماء والفقهاء. وعلى المسلمين المعاصرين إذن أن يجتهدوا في فهم دينهم فهما جديدا يتخلون فيه عما فرضته العصور الماضية وأوضاعها المتخلفة وثقافتها المتحجرة، ويستنبطون بها حقيقته الإنسانية في عصورها الحديثة، حتى لا يكون تناقض بين الإيمان والعقل، أو بين الإيمان والحرية، أو بين الإيمان بدين بالذات والانتماء للبشر جميعا على اختلاف ثقافتهم ودياناتهم، والنظر إلى هذا التعدد والاختلاف باعتباره شرطا للتواصل والتكامل، وليس سببا للكراهية والعدوان.

والسؤال من جديد: مع أي فريق من هذين الفريقين يقف المسلمون الآن؟
من الطبيعي أن يكون موقف فؤاد زكريا مما يسمى بالصحو الإسلامية هو موقفه مما يسمى بثورة يوليو، فالصحو والثورة المزعومتان وجهان لحركة واحدة يتوهم أصحابها أنهم يتحركون باسم إرادة لا تقهر، وأنهم يجسدونها وينفذون مشيئتها.

أصحاب الصحو يزعمون أنهم مبعوثو العناية الإلهية، وأنهم المسلمون بحق، وسواهم زنادقة، وهم وحدهم الصالحون، وغيرهم نيام، وأن هذه العصور الحديثة كفر وجاهلية، وأن الإسلام سيظهر على أيديهم من جديد، تماما كما زعم أصحاب الثورة أنهم وحدهم المعبرون عن الشعب الذي جعلوه شعارا مجردا منقطع الصلة بأصله الحي، أي بالمصريين كما نراهم ونعرفهم في واقع الحياة بأجسادهم وأرواحهم، وأفكارهم ومشاعرهم، وحاجاتهم ومطالبهم، وحقوقهم في الحياة المنة الكريمة، وحقوقهم في الحرية، وحقوقهم في أن يحكموا أنفسهم بأنفسهم.

لقد أسقط أصحاب الثورة المصريين من حسابهم وحولهم إلى كلمة يعظمونها في الخطب الرنانة ليبرروا بالسان

قهرهم لهم بالفعل وإنكارهم لوجودهم، حلوا أحزابهم، وأوقفوا العمل بدستورهم، واستولوا على صحفهم، وزيفوا إرادتهم في مجالس مصطنعة ملفقة، وأخرسوا مثقفهم، وزجوا بخيرة أبنائهم وبناتهم في السجون والمعقلات، ورشوا جماهيرهم البائسة وحولوها إلى آلات متحركة تستخدم للتصفيق وترديد الشعارات الجوفاء، وتلك هي الثورة التي لم تكن إلا سلسلة من الكوارث انتهت بأشنع هزيمة تلقينها في تاريخنا الطويل الحافل بانتصارات نتكر لها، وهزائم لا نتعلم منها، فمن هو النائم؟ ومن هو الصاحي؟

الذي أدرك - ولو بعد أن وقع في الوهم زمننا وانطلت عليه الخديعة - أن ما سموه شعبا لم يكن إلا شعارا مزيفا، وما زعموه ثورة لم يكن إلا انقلابا عسكريا ونظاما مملوكيا؟ أم هو السادر في غيه، الخائف من وعيه المتمشيت بأوهامه يخشى أن يخرج منها حتى لا يجد نفسه محاطا بالخراب؟!

من هو النائم؟ ومن هو الصاحي؟

توفيق الحكيم وأمثاله ممن كانت مراجعاتهم لأنفسهم وشجاعتهم في مواجهة الخطأ والاعتراف به والعودة للحق، أكبر بكثير من رغبتهم في تجاهل ما حدث والستر عليه، وخوفهم من أن ينتقص الاعتراف من قدرهم ويشوه صورتهم في نظر الذين ينزهون من يحبونهم ويظنون أنهم لا يخطئون، فإذا وقعوا في الخطأ أو اعترفوا به صاروا مدسسين بعد أن كانوا مقدسين، وهذا هو سلوك الجماعات التي لم تبلغ سن الرشد، لا تطيق الحرية، ولا تتحمل المسؤولية، وإنما تعطي ظهرها لمن يركبها زاعما أنه يرعاها، وتسميه مستبدا عادلا، أو إماما معصوما، وهي تسميات تدل بذاتها على خفة العقل ونفاهة التجربة، لأن المستبد لا يعبد، والعاقل لا يستبد، والسؤال من جديد: من هو النائم؟ ومن هو الصاحي؟

الذي يعيش في الحاضر كما يعيش الآخرون، يواجه مشكلاته كما يواجهها الآخرون، ويحاول أن يتغلب عليها ويخرج منها ويتقدم كما يتقدم غيره، ويدرك أن الماضي لا يترك، وأن جوانبه المشرقة لا يجب ألا تسنينا جوانبه المظلمة، وأنها تستطيع فقط أن تنتفع بما حصلناه فيه من خبرة تساعدنا في تنمية إيجابياته والتخلص من سلبياته؟ أم هو الذي ينطح صخرة الحاضر متوهما أنه سيوهنها ويلفقاها ويفتح فيها بابا سحريا يأخذه إلى ماضيه الذهبي وفردوسه المفقود؟

هذا جائز بالطبع؛ ولكن في أحلام اليقظة فقط، وفي ألف ليلة وليلة!

ومشكلتنا مع الحالين أيقاظا أنهم مازالوا يفكرون بعقلية العصور الوسطى، ويقرون "ألف ليلة وليلة" باعتبارها تاريخا حقيقيا وليست عملا أدبيا وخيالا شعيبيا، من هنا يقضى هؤلاء الحالون أعمارهم في البحث عن خاتم سليمان الذي يستحضرون به الجان، ويلجأون للسحرة والمشعوذين الذين يدعون القدرة على تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب وفضة، وإعادتنا إلى ما كان عليه أسلافنا قبل ألف عام.

وهذا ممكن بالطبع؛ لكن على خشبة المسرح القومي، نستطيع على خشبة المسرح أن نلعب أي دور، ونعيد للحياة أي شخصية، هارون الرشيد، أبونواس، السندباد البحري، معروف الإسكافي، وهذا هو بالضبط ما يصنعه دعاة الصوحة الإسلامية كما يعددنا عنهم فؤاد زكريا في كتابه: "الحركة الإسلامية المعاصرة" و"الصوحة الإسلامية في ميزان العقل".

الصوحة الإسلامية في نظر أصحابها ليست فكرا جديدا ينبع من روح الإسلام ويعالج مشكلات العصر الذي نعيش فيه، وإنما هي كوميديا يقلدون فيها صور القدماء ويتقمصون شخصياتهم، ومن هنا تركز دعاة الصوحة على الجوانب الشكلية في الإسلام وعجزهم الكامل عن النفاذ لروحه وتمثل غاياته الإنسانية ومبادئه السامية.

إنهم يركزون كفاحهم - كما يقول فؤاد زكريا - على ميدان الملابس، ومنع كل أشكال الاختلاط بين الجنسين، ونشر الحجاب والنقاب، والدفاع عن تربية اللحى، فهل يقبل الدين ذاته أن نولي موضوع الاختلاط أو الحجاب أو اللحية اهتماما يفوق بكثير ما نوليها لموضوع العدالة الاجتماعية، أو التحالفات الدولية التي تخدم قضايانا، أو أسلوب الحكم في البلاد؟

ولماذا نقفدي بالسلف فى شكل ملابسهم، ولا نقفدي بهم فى ركوب دوابهم، أو سكن خيامهم، أو أكل ثريدهم؟! وما الذى حققه دعاة الصحة فى البلاد التى استولوا على السلطة فيها؟ ما الذى حققوه من العدالة، ومن الديمقراطية، ومن التقدم العلمى والفكرى؟ لمن تذهب أموال البترول؟ ومن هم الذين يحكمون إيران؟ وما الذى قدمته حكومة الطالبان للأفغانين؟

الذى حققه دعاة الصحة فى كل البلاد التى استولوا على السلطة فيها هو ذاته الذى حققه أصحاب الثورة: الطغيان، والتخلف والفساد والهزيمة والفوضى والفتن الطائفية والحرب الأهلية، فصحة السلفين وثورة الضباط وجهان لعملة واحدة، الضباط يستخدمون الدين، والسلفيون يستخدمون العسكر، وحكم النسر - كما يقول فؤاد زكريا - هو خير تمهيد لحكم العمامة.

وأخيراً نتحدث عن الموسيقى فى حياة فؤاد زكريا وفى فكره لنجد أن الاهتمام الجاد الذى أولاه فؤاد زكريا للعقل، وللسياسة، هو الاهتمام الجاد الذى أولاه للفن. كيف نفسر هذه العلاقة الحميمة التى ربطت بين فؤاد زكريا وفن الموسيقى؟

فؤاد زكريا مفكر يشتغل بفن يعد أقرب فنون الفكر للمعرفة الموضوعية التى يتجرد فيها الإنسان من ميوله وعواطفه، ليعرف الموضوع الذى يتصدى له معرفة صحيحة بالمقاييس المشتركة بين البشر جميعاً على اختلاف ثقافتهم، وهى المقاييس العقلية المنطقية التى نستخدمها فى طرح الأسئلة وتحديد المشكلات والوصول إلى إجابات صحيحة مقنعة. وفى هذا تختلف الفلسفة عن العلم التجريبي الذى نتعرف به على الوقائع الجزئية ونسيطر به على الطبيعة، وتختلف عن الفن الذى نتلقاه بكل ملكاتنا، فتتذكر وتغفل وتنفعل وتتصل اتصالاً حميماً بالعالم وبما وراء العالم.. الفلسفة عقل صارم، والفن انفعال ووجدان.. فكيف اجتماعاً فى فؤاد زكريا؟

ولو أن فؤاد زكريا كان مجرد مستمع يحب الموسيقى ويتذوقها ويجمع بينها وبين اشتغاله بالفلسفة، لما أثار استغراب أحد، لأن المتعة الفنية حاجة إنسانية مشتركة، مهما يكن النشاط الذى يتخصص كل منا فيه ويجعله عمله الأول وحرفته الأساسية.

ونحن نعرف أن كبار الفلاسفة اهتموا بالموسيقى وتحدثوا عن مكانها فى الحضارة ودورها فى حياة الفرد والجماعة، وإذا كانت الحضارة الإنسانية قد ميزت فى مراحل نضجها بين ما نعرفه بالعقل، وما نعرفه بالقلب، وما نعرفه بالتجربة، فهذه المعارف كلها وجوه متعددة للنشاط العقلى. ونحن نطرب للمنطق السديد، ونقتنع بالنغمة الرائعة. ولقد كان سقراط نحاتاً، أخذ فن النحت عن أبيه.. فلما صار فيلسوفاً كان يعلم بأن يصبح موسيقياً، وقد اشتغل الفلاسفة بالطب، فالحكيم طبيب، والطبيب حكيم.. ومكان الشعر فى الفلسفة لا يقل عن مكان المنطق فيها، وكما أن للفن مكانه فى حياة الفلسفة وفى إنتاجهم، فالفلسفة لها مكانها فى حياة الأدباء والفنانين وفى أعمالهم.. وهل نستطيع أن نفصل بين شعر المعرى وفلسفته؟ أو نفصل فى أوبرات فاجنر بين الألحان والأشعار والمناظر.. بل لقد جمع فاجنر بين موهبة الشاعر، وموهبة الملحن، وموهبة الناقد والفيلسوف.

وربما كانت الموسيقى أقرب الفنون إلى الفلسفة، لأن الموسيقى أصوات مجردة ولا تعنى بذاتها أى شىء. والفلسفة كذلك أفكار مجردة تعلو على الوقائع الجزئية والحالات الفردية.

وبوسعنا إذن أن نفهم تلك العلاقة التى ربطت بين فؤاد زكريا والموسيقى منذ كان صبياً فى العاشرة من عمره، ففى تلك السن نبح فى صنع آلة موسيقية بدائية - كما يصفها - من صندوق مستطيل من الصفيح شد عليه خيوطاً من الجلد المطاط الرقيق ورأى فى الشد أن يكون متدرجاً بما يجعل كل خيط مناظراً لنغمة فى السلم الموسيقى.. وقد استطاع أن يعزف على هذه الآلة البدائية ألحاناً شجية مما كان شائعاً فى ثلاثينيات القرن الماضى.

واستطاع فؤاد زكريا بعد ذلك بسنوات أن يقنع أسرته بشراء مندولين كان يجيد العزف عليه.. كما تعلم أن يقرأ المدونات الموسيقية، وأن يدون الألحان التي يسمعها. وهكذا ظل يتقدم في هذا الطريق بضبط واسعة حتى انفتح له عالم الموسيقى السيمفونية، خصوصا بعد أن التحق بقسم الفلسفة في كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول، حيث أصبح عضوا في جمعية الموسيقى التي كان يرأسها الدكتور لويس عوض، كما أتبع له آنذاك أن يتردد على دار الأوبرا ويحضر حفلات الفرق الأجنبية الزائرة.

تلك هي السنوات الذهبية - أربعينيات القرن الماضي - التي بدأ فيها أن النخبة المصرية المثقفة قد نجحت في خلق مناخ فكري تستطيع مصر فيه أن تتحرر من ماضيها العبودي البائس، وتلتحق بالركب الإنساني المتقدم وتأخذ مكانها فيه.. وهو الأمل الذي بددته أحداث السنوات التالية.

لكن التحاق فؤاد زكريا بقسم الفلسفة في كلية الآداب فرض عليه أن يختار بين الانصراف للفلسفة والانصراف للموسيقى، فاختار الفلسفة، وإن ظل عاشقا وفيها للموسيقى.. ذكرياته حافلة بالأعمال التي استمع إليها، والفرق التي حضر حفلاتها في عواصم عالمية مختلفة، ومكتبته حافلة بالتسجيلات والمراجع التي تتحدث عن الموسيقى والموسيقيين.. وقد أصدر هو نفسه ثلاثة كتب عن هذا الفن الذي عشقه ولم يستطع أن يشتغل به.

وقد بدأ فؤاد زكريا هذه الإصدارات بكتاب عن "التعبير الموسيقي"، ثم أتبعه بكتابه "مع الموسيقى"، الذي تحدث فيه عن علاقته بهذا الفن وذكرياته معه، كما تحدث عن الإيقاع حديثا مستقيضا رائعا، وعن الموسيقى الشعبية، ومستقبل الموسيقى في مصر، أما كتابه الأخير فقد اختار له موضوعات تتصل فيه الموسيقى بالفلسفة، هذا الموضوع هو الموسيقى الألماني ريتشارد فاغنر، الذي تتلمذ على شوبنهور، وجمعت بينه وبين نيتشه صداقة حميمة تأثر فيها كل منهما بالآخر، وأوسع له مكانا في إنتاجه، فكلاهما قومي ألماني متحمس.. وكلاهما شديد الإعجاب بالتراث اليوناني.. وكلاهما ساخط على تراث الساميين.

ولقد بدا لي كتاب فؤاد زكريا عن فاغنر استكمالاً لدراسته الفلسفية عن نيتشه أو تعبيرا آخر عن فهمه لهذا الفيلسوف وثقافة القرن التاسع عشر الأوروبي بشكل عام.. فثقافة القرن التاسع عشر هي ثقافة الثورة التي شملت كل مجال، وسعت إلى تحرير الإنسان من العصور الوسطى وثقافتها الخرافية ونظمها المستبدة.

في القرن التاسع عشر استطاعت الثورة الفرنسية أن تهز العروش، وتحطم الأغلال، وترفع على الأرض راية الحرية، والمساواة والإخاء.

وفي القرن التاسع عشر انتصرت الدولة الوطنية على الدولة الدينية، وانتصر العلم على الخرافة، والرومانتيكية على الكلاسيكية.. ووقف فيكتور يدافع عن الجمهورية في فرنسا.. وألف بتهوفن سيمفونيته الثالثة يحيي فيها نابليون رسول الثورة قبل أن يصبح إمبراطورا فينقلب عليه، وكما وقف بتهوفن إلى جانب الفوار الفرنسيين، وقف فاغنر إلى جانب الثوار الألمان.

أريد في النهاية أن أقول إن المثل العقلانية الرفيعة التي قادت فؤاد زكريا ليشغل بالفلسفة، هي المثل الرفيعة التي قادته للموسيقى الكلاسيكية، وجعلته واحدا من أخلص عاشاقها ومحبيها.

الفلسفة أخلاق بالمعنى العميق لهذه الكلمة.. والموسيقى أيضا أخلاق بهذا المعنى.. فلا غرابة إذن في أن يكون محب الحكمة محبا للموسيقى!

تحية لفؤاد زكريا! تحية يستحقها بما ألف، وبما ترجم، وبما قال، وبما فعل.

فؤاد زكريا وحب الموسيقى

عبدالرشيد الصادق محمودي^(٣)

تكشف لي منذ فترة قصيرة جانبا كنت أجهله من النشاط الفكري للدكتور فؤاد زكريا (أستاذ الفلسفة الأسبق بجامعة عين شمس وجامعة الكويت)، وأعني بذلك اهتمام الأستاذ بالموسيقى، فله في هذا المجال إنتاج وفير يشمل الكتب التالية: "التعبير الموسيقي" (١٩٥٦)؛ "فاجنر" (١٩٦٥)؛ "مع الموسيقى، ذكريات ودراسات" (١٩٨٥)، ومن المؤلف أننى لم أستطع الحصول إلا على الكتاب الأول، وهو العمل الذى ساركز عليه هنا. ولكن ينبغى أن أُنبه منذ البداية إلى أننى لست سوى هاوٍ عاشق للموسيقى. وإذا كنت قد والتنى الجراءة على اقتحام هذا الميدان الشائك، فعذرى هو أننى منذ فترة لا أستمع إلى حديث الموسيقى إلا وانصرفت إليه بأذن صاغية، عن كل ما لدى. وإذا كان المتحدث هو فؤاد زكريا فلا مناص من التفكير والاستجابة.

أهل السعادة

ينتمى فؤاد زكريا إلى فئة من المفكرين يثيرون فى نفسى إعجابا ممزوجا بالاحسد؛ فهم مقربون من الموسيقى: يتقنون لغتها التى أجهلها وينالون من عطايها- وهى كثيرة- ما ترضى به على. ومن هؤلاء السعداء فلاسفة يشير إليهم الأستاذ مثل فيثاغورث وأفلاطون وشوبنهاور. ومن الممكن أن نضيف إلى القائمة نيتشه (كان يجيد العزف على البيانو، وله مؤلفات موسيقية وإن كانت قليلة الشأن فيما يقال)، والفارابى (يقال إنه كان موسيقيا ماهرا، وله عدة مؤلفات فى الموسيقى)، وتيودور أدورنو فى القرن العشرين (درس الموسيقى دراسة تخصص وله فيها كتابات نظرية مهمة وأعمال لا أعرف مدى أهميتها)، ولا ينبغى أن ننسى فى هذا السياق كُتبا مثل: برنارد شو (انظر مقالاته فى الموسيقى)، وتوماس مان (كان يعزف على الفيولا، وله رواية ضخمة هى "الدكتور فاوستوس"؛ وقد جدد فيها أسطورة فاوست لولا أن البطل هنا موسيقى كبير يقال إن شخصيته الروائية تستند إلى أصل واقعى هو أدورنو)؛ والفقيه إدوار سعيد (كان يتقن العزف على البيانو، وله كتابات مهمة فى الموسيقى)؛ والمرحوم حسين فوزى (هذا السندباد الذى تخصص فى علوم البحار بالإضافة إلى أنه كان عالما بالموسيقى ومناصرا كبيرا للثقافة الموسيقية الرفيعة). أما الأفقياء الذين لا يتذوقون الموسيقى، فمأذا أقول فيهم؟ إنهم أدنى مرتبة من الفيلة والدببة- كما سيتبين فيما بعد.

وللموسيقى كما يقول الأستاذ مكانة خاصة لدى المفكرين والفلاسفة، وعدها بعضهم عنصرا من عناصر فهمه للكون

(٣) باحث ومترجم مصرى.

بأسره. ويستطيع القارئ المهتم بآراء الفلاسفة في هذا الموضوع، أن يرجع إلى كتاب ترجمه الأستاذ عن الإنجليزية: "الفيلسوف وفن الموسيقى" لجوليوس بورتنوي. ويكفي هنا أن نتناول إحدى المشكلات التي خصص لها الأستاذ فصلا من كتابه، وهي مشكلة المعنى في الموسيقى. ولكني سأرجئ الحديث في هذا الموضوع إلى جزء ثانٍ من المقالة.

نقد الموسيقى الشرقية

لا يخفى الأستاذ تفضيله للموسيقى الغربية؛ فهو يرى أنها أرقى أشكال التعبير الموسيقي، ويوجه بناء على ذلك نقدا للموسيقى الشرقية يعترف بقسوته. وسوف أبدي بعض التحفظات على هذا النقد، وإن لم أقدّر الناس على الدفاع عن الموسيقى الشرقية.

يرجع رقي الموسيقى الكلاسيكية إلى أنها تطورت بحيث استقلت عن الفنون الأخرى وأصبحت خالصة مكثفة بذاتها وحققت كامل قدراتها التعبيرية. فلم تعد الموسيقى في هذه المرحلة تحتاج إلى فنون الشعر والغناء والرقص، وإن اقترنت بها في بعض الحالات. فالأوبرا مثلا تعتمد على الغناء، ولكن الغناء فيها يوضع في خدمة الموسيقى وليس العكس. فكلمات الغناء لا تؤدي مهمة جوهرية في التعبير والتأثير، والدور الذي يؤديه صوت المغني لا يختلف عن دور الآلة الموسيقية. وبناء على هذا المعيار- معيار الاكتفاء الذاتي- ينكر الأستاذ بصفة عامة أن تكون "لدينا في الشرق موسيقى بالمعنى الصحيح". فهذه الموسيقى ما زالت في معظمها تحتاج إلى الغناء، ولا تستطيع الوقوف على قدميها وحدها، ولا تمتلك بذاتها أي قدرة تعبيرية؛ وتقف عاجزة عن التعبير عن أي معنى أو عاطفة. وليس هناك من الموسيقى الخالصة "سوى محاولات بدائية قصيرة خفيفة لا تعبر عن شيء، وليس لها شأن يذكر بجانب الأغاني، ولا تؤثر على الجمهور أدنى تأثير، رغم سهولة فهمها...".

وهناك انتقادات أخرى مفصلة تتناول عناصر اللغة الموسيقية، وهي أربعة: اللحن والإيقاع والتوافق الصوتي والقالب أو الصورة. فاللحن في الموسيقى الشرقية تتلاقق فيه الأصوات (أي أن كل صوت في اللحن هو التالي ارتفاعا وانخفاضاً للصوت الذي يسبقه)، وهو إذن لحن بسيط في تركيبه، ولكن المشكلة هنا هي أن هذا النوع من البساطة يؤدي إلى فقدان الشعور بالجدّة، وإلى صبغ كل الألحان بصبغة التشابه والتجانس. أما اللحن في الموسيقى الغربية فهوامة قفزات صوتية جريئة بحيث يبدو كل لحن جديداً بحق مختلفاً عما عداه. يضاف إلى ذلك أن اللحن في الموسيقى الشرقية يعتمد في كثير من الأحيان على تماثل الأجزاء (السيمترية) كما يحدث في الرسوم الزخرفية. أما في الموسيقى الغربية، فإن التماثل لا يظهر إلا في أنواع الموسيقى الراقصة الخفيفة التي لا يعتد بها كثيراً، وليست هي مصدر تفوق الموسيقى الغربية.

والإيقاع في الموسيقى الشرقية يتميز بأنه ظاهر صريح في حين أن الإيقاع في الموسيقى الغربية مندمج في تيار اللحن إلى حد بعيد. من هنا كان الإيقاع الغربي لا يحتاج إلى ضربات خاصة إلا في حالات نادرة، وترك مهمة الكشف عن الوزن الإيقاعي للحن ذاته في مساراته وانعطافاته. أما لماذا يعد بروز الإيقاع مظهراً من مظاهر النقص، فهو أن تطور الموسيقى نحو الارتقاء يتجه نحو دمج الإيقاع لا إظهاره. ومما يدل على ذلك أن الإيقاع هو أوضح العناصر في الموسيقى البدائية، بل إن من هذه الموسيقى ما هو إيقاعي صرف.

والعنصر الثالث من عناصر اللغة الموسيقية- أي التوافق الصوتي [الهارموني]- ليس له وجود في الموسيقى الشرقية. وليس ذلك بالأمر العرضي، فهو ناتج عن تلاقق الأصوات، وذلك أن الملحن الشرقي- وقد قيد نفسه بالأصوات المتقاربة- لم يعد قادراً على الحركة الحرة وأصبح عاجزاً عن اكتشاف ما قد يوجد بين الأصوات المتباعدة من علاقات مهمة في إطار السلم الواحد. ويترتب على غياب التوافق أن تسير الموسيقى الشرقية في تيار لحن متصل لا بد أن يتصف بالسطحية، في حين أن هذا التوافق هو مصدر العمق في الموسيقى الغربية. فهي تتخذ بفضل ألوانا متعددة، وتكشف مع تكرار السماع معان

جديدة وتبرز تيارات خفية تكمن خلف التيار الظاهر، وتتجلى براعة المؤلف في الجمع بين كل التيارات في وحدة متكاملة. أما العنصر الرابع من عناصر اللغة الموسيقية، وهو القالب أو الصورة، فيكاد يكون مفقودا في الموسيقى الشرقية، وذلك أن الغناء الشرقي التقليدي ينصب في قالب ثابت: البدء بالليالي، ثم الموال أو الدور، وقد تسبق ذلك تقاسيم من الآلات الموسيقية القليلة التي تصاحب الغناء، غير أن هذا لا يمكن أن يعد قالباً بالمعنى الصحيح، بل هو شكل تقليدي لا عمق فيه بحيث يتطلب تحليلاً أو دراسة.

وللموسيقى الشرقية التقليدية صفة ذات دلالة نفسية بالغة، وهي الرجوع الدائم إلى القرار. فلكل سلم أو مقام قرار هو النغمة الرئيسية التي تسمى باسمها. ومن صفات القرار أنه يبعث شعوراً بالاكتمال إذا ما انتهى اللحن إليه. والموسيقى الشرقية ترجع إلى القرار في نهاية كل فقرة قصيرة، وتكون من ثم "قفلة" يشعر المستمع عندها بالراحة والاكتمال. ومن ثم كان القالب يتكون من مجموعة من الدورات القصيرة المقفلة التي ينتهي كل منها انتهاء تاما بقرار المقام. والمستمع في هذه الحالة يتخذ من الموسيقى موقفا سلبيا ويتلف على تحصيل المتعة السهلة العاجلة. أما الموسيقى الغربية فتتخذ صورة حركة دائمة نحو هدف ما لا تبلغه إلا في النهاية القصوى مرة واحدة ثم تنتهي القطعة. ومعنى هذا أن الحالة النفسية المصاحبة للموسيقى هي حالة انتظار دائم وتتبع ماثبات للموسيقى حتى تصل إلى ذروتها في النهاية عندما تتجمع كل خيوط الفرقة الموسيقية وتياراتها وتتحد كلها لتساهم في الخاتمة الكاملة.

ويتجلى الافتقار إلى القالب أوضوح ما يتجلى في الموسيقى الشرقية الحديثة التي تقتبس بعض الألحان أو طرق التلحين الغربية مع الاحتفاظ بكثير من الألحان الشرقية ذات الطابع التقليدي. ومن ثم كان اللحن الشرقي يتلو اللحن الغربي فجأة، ويتجاوز المقام الشرقي مع السلم الغربي دون محاولة لتيسير الانتقال من هذا إلى ذاك. ويصف الأستاذ هذا النوع من الموسيقى بأنه "مهجن". ولكن يجدر بالذكر أنه لا يعترض على الاقتباس في حد ذاته، بل يعترض على التلغيق أو طريقة "القص واللصق".

مستويات الموسيقى

اقتصرت حتى الآن على عرض آراء الأستاذ. وأود هنا أن أشرع في إلقاء نظرة نقدية على موضوع المعنى في الموسيقى، وهو الموضوع الذي يطرح على الفلسفة مشكلة عويصة بالمقارنة مع بحث مفهوم المعنى في لغة الكلام. فلدينا في هذه الحالة الأخيرة بدايات يمكن البناء عليها: المرادفات والتعريفات المعجمية أو العلمية وطرق استخدام اللغة العادية وإمكانية الترجمة. فمن الممكن كما يقول الأستاذ ترجمة الشعر نثراً أما معاني الموسيقى فهي تستعصى على الترجمة إلى لغة أخرى، ولا يمكن فهمها عن طريق التشبيهات الشعرية.

غير أن الفصل الذي يخصه الأستاذ لبحث الموضوع لا يكاد يفي بالغرض؛ فهو يتضمن أفكاراً شتى لا تخلو من الأهمية، ولكنها لا تلتزم جميعاً في نظرية واحدة متماسكة. وسأحاول إذن أن أساهم ببجهد متواضع في تنظيم تلك الأفكار وتنقيحها بغية الاقتراب خطوة أو خطوتين من النظرية المنشودة.

يرى المؤلف أحياناً أن معنى الموسيقى هو المتعة الفنية، على أن تكون متعة إيجابية وليست تأثيراً أو انفعالاً سلبياً. وهو تعبير غير مقنع تماماً نظراً لعموميته؛ فالمتعة الفنية غرض تسعى إلى تحقيقه كل الفنون، ووصف المتعة بالإيجابية يعد خطوة في الاتجاه الصحيح، ولكنه لا يحسم الأمور. وذلك أن الأستاذ يرى في أحيان أخرى أن الموسيقى "تصور دائماً انفعالات وأحاسيس عامة"، فهل هذه الأحاسيس والانفعالات هي ما تعنيه الموسيقى؟ ليس هناك إجابة عن ذلك، وليس من الواضح على أي حال أن الموسيقى تعني دائماً الانفعالات والأحاسيس التي تثيرها في نفس المستمع. وذلك أن الأستاذ يرى أيضاً أن بعض الأعمال الموسيقية، مثل السيمفونية السادسة لبيتهوفن (الريفية) تصور موضوعات معينة. صحيح أن مثل هذه

الأعمال قليلة كما يقرر الأستاذ، ولكن قائلهاثير إشكالا لا أحسب أنه حله، وهي تقتضى وقفة طويلة فى نظرية عامة عن المعنى فى الموسيقى. إلا أن الأستاذ يقترب من الصواب أكثر ما يقترب عندما يرى أن الموسيقى لغة معبرة أو موحية، وأن المعنى فى الموسيقى- والموسيقى الرفيعة بصفة خاصة- مرتبط بالفهم والإدراك، وأن الفهم والإدراك ينطوى على الإيجابية، وأن الفهم الصحيح لمعنى الموسيقى لا يتحقق إلا عندما يحيط الإدراك بالعمل ككله، ولا يكفى منه بشذرة هنا وشذرة هناك.

لنسلم بأن الموسيقى من طبيعتها على اختلاف أنواعها- بما فى ذلك الموسيقى التى توحى بمشاهد طبيعية- تثير فى نفس المتلقى انفعالات وأحاسيس. فهى تستند فى الأساس إلى ما يسميه الأستاذ حاسة الإيقاع الفطرية، وهى حاسة مشتركة بين الإنسان والحيوان. من المعروف أن الأطفال الرضع يستجيبون للموسيقى، وخاصة إذا جاءت على شكل هدهدة (مثل أغاني المهد). ويقول القديس أوغسطين إن القيلة والدببة تهتز وينتابها الاضطراب عند سماع صوت الموسيقى. إلا أن الأحاسيس والانفعالات التى تثيرها الموسيقى على هذا المستوى ليست إلا ردود أفعال طبيعية تتوقف تماما على تنبيه المراكز العصبية فى المخ. فهل يمكن أن نتحدث هنا عن وجود معنى أو معان للموسيقى؟ يبدو أن الإجابة ينبغي أن تكون بالنفى، وأن استخدام مفهوم المعنى ينبغي أن يقتصر على أنواع الموسيقى التى تستدعى استجابات تنطوى على الفهم والإدراك، فلنتخذ إذن خطوة حاسمة فنقول إن الموسيقى لا يكون لها معنى إذا خلت الاستجابة المناسبة لها من الفهم والإدراك.

ولئن كانت جميع أنواع الموسيقى تركز على ذلك الأساس الفطرى، فإنها تختلف بعد ذلك من حيث دور الفهم والإدراك فى الاستجابة المناسبة. فهذا الدور فى حالة الموسيقى القريبة من المستوى الفطرى يكاد يكون ثانويا ولا ينصب على الموسيقى فى حد ذاتها، ومن الأمثلة على ذلك الموسيقى الراقصة فى أبسط صورها، أى موسيقى الإيقاع الخالص لدى المجتمعات البدائية، أو ما شابه ذلك من موسيقى الزار أو بعض حفلات الروك أند رول. فالموسيقى من هذا النوع تدفع المتلقى طبيعتها إلى الرقص أو تحفزه عليه، وتلك هى الاستجابة المناسبة. وصحيح أن التقاليد الاجتماعية قد تتدخل فى تنظيم حركات الرقص على نحو متعارف عليه، وتضفى عليها معانى ودلالات تتعلق بالسحر والجان (كما هو الحال فى الزار) أو الطقوس البدائية، ولكن المعانى هنا مضافة إلى الموسيقى، وليست جزءا منها. يضاف إلى ذلك أن الانفعالات والأحاسيس التى تستثيرها هذه الموسيقى فى نفوس المتلقين لا يمكن أن تكون فى عداد المعانى، وذلك لأن الموسيقى على هذا المستوى لا تهدف إلى تنبيه الفهم والإدراك بقدر ما تدفع المتلقين إلى الاستسلام لها تماما ودسجهم فى حالة من النشوة الجماعية يفقدون فيها الوعى بفرديتهم.

وهناك فى الطرف المقابل الموسيقى الغربية الكلاسيكية فى شكلها الخالص، أى عندما تستغنى عن الشعر والرقص والغناء وتصبح مكتفية بذاتها. الموسيقى من هذا النوع تعتمد مثلها مثل غيرها على حاسة الإيقاع الفطرية، ولكنها تقع على أبعد مسافة منها أو على أعلى مستوى بالنسبة لها. فهى لا تدعو سامعها إلى الرقص أو التمايل إلا إذا كان ذلك على نحو عارض أو غابر (فالإيقاع- كما أشار الأستاذ- ليس صريحا ولا واضحا، بل هو مندمج فى التيار الكلى للحن)، ولا تدفعه إلى الاندماج فى غيره وفقدان قدرته على الفهم والإدراك، بل تدعوه من حيث هو فرد قائم بذاته إلى بذل جهد إيجابى من الانتباه المركز والمثابرة على تتبع الموسيقى فى تياراتها المختلفة دون تلهف على تحصيل المتعة، أو لنقل باختصار إنها تستدعى استجابة تقوم إلى حد بعيد على الفهم والإدراك. وهنا يمكن الحديث عن معنى أو معانى الموسيقى- بالمعنى الدقيق للكلمة. ولكن ما هى المعانى التى تحملها الموسيقى الراقصة؟ سوف أعود إلى هذه النقطة بعد قليل، ولكن أرجو أن يكون واضحا منذ الآن أن حل مشكلة المعنى فى الموسيقى يتوقف أولا على قصر مفهوم المعنى على الموسيقى التى تستوجب الفهم والإدراك.

للموسيقى مستويات أخرى تقع بين الطرفين الأقرب من المستوى الفطري وبين المستوى الأبعد أو الأعلى، ولن أطيل الحديث في هذه المستويات، ولكن يمكن أن يقال على سبيل المثال إن الموسيقى الراقصة لا تظل بالضرورة من المعاني وليست في غنى عن الفهم والإدراك، فالفالس موسيقى راقصة، ولكنها تدخل أحيانا في الموسيقى الكلاسيكية كجزء لا يتجزأ من العمل الموسيقي، ومثال ذلك الحركة الثانية من سيمفونية برليوز المسماة "فانتاستيك"، فالفالس هنا ينبغي أن يعامل على قدم المساواة مع الأجزاء الأخرى وأن يبذل في فهمه وإدراك معانيه ما تستوجبه أي موسيقى خالصة. وموسيقى الباليه موسيقى راقصة ولكنها تستوجب الفهم؛ فهناك قصة وموسيقى مناسبة ورقص مصمم وفقا لتفسير معين وأداء مطابق، وهناك إذن فهم وإدراك من جانب مصمم الرقص والراقص والجمهور المشاهد. ولكن عبء المعنى يقع عندئذ على مجموعة من العناصر، ولا يقع على الموسيقى وحدها. فإذا جردت الموسيقى من العناصر الأخرى وتمكنت من الاكتفاء بذلك، أصبح من الممكن أن يقال إن لها معاني تستوجب الفهم والإدراك. وشبهه بذلك ما يمكن أن يقال عن الموسيقى الشرقية التقليدية، فمعانيها تعتمد عادة على الغناء. أقول "عادة" لأنني أستاذ لما إذا كان من الممكن لهذه الموسيقى عند تجريبها من الغناء أن تقف على قدميها في بعض الحالات مع احتفاظها بوزنها وقدرتها على التأثير الباقي، أو عما إذا كان من الممكن على الأقل تطويرها في هذا الاتجاه. ونظرا لأنني لا أستطيع أن أقطع في ذلك برأي، فإني أحيل القضية إلى أهل الاختصاص. بيد أنني أستطيع القطع بأن موسيقى الجاز (لدى بعض أعلامها) والموسيقى الهندية الكلاسيكية (كما يقدمها رافي شانكار مثلا) تستغيبان بطبيعتها عن الغناء دون أن يضرهما ذلك في شيء. ويوجد في الحالتين مجال للحديث عن معنى الموسيقى وضرورة فهمه.

وتبقى بعد ذلك الموسيقى الكلاسيكية ذات الموضوع أو البرنامج، مثل السيمفونية الرفيعة لتهويفن التي سبق ذكرها أو موسيقى "الفصول الأربعة" لفيفالدي، أو البالاو رقم ١ لبرامز، فهي تستند إلى نص أدبي اسكتلندي وتتطابق مع القصة الواردة فيه، وهذا النوع من الموسيقى يثير كما قلت إشكالا يستوجب معالجة خاصة لأحسبني قادرا عليها الآن.

ما هو معنى الموسيقى إذن؟

ما هو نوع المعاني التي تثيرها الموسيقى الرفيعة؟ يقول الدكتور فؤاد زكريا إنها تعبر عن انفعالات وأحاسيس مبهمه. ولكننا نعلم أن الموسيقى الكلاسيكية تعبر أحيانا عن عواطف واضحة مثل الحزن والفرح والانتساب والحنين وما إلى ذلك. فما هو دور الفهم والإدراك في هذه الحالة؟ إذا كانت المشاعر التي تعبر عنها الموسيقى صريحة وواضحة، فإن ذلك الدور يبدو ضئيلا إذا وجد. نلاحظ مثلا الحركة الثانية البطيئة من الرباعية الوترية "الموت والعذراء" لشوبرت، ليس من الصعب استشعار الحزن ورهبة الموت عند الاستماع إلى هذه الحركة. والأمر لا يقتضى من المستمع جهدا كبيرا لكي يتبين ذلك، فهل يمكننا أن نقول إنه فهم معنى الموسيقى؟ أعتقد أن الإجابة هي أن المستمع الذي انصهر انتباهه في ذلك الجزء وطرب له كما يطرب لأي لحن شاعر، لم يحسن الفهم ولم يدرك المعنى. عليه لكي يصح فهمه أن ينتبه إلى الجزء المذكور في سياقها الكلي، فلو أنه تتبع اللحن في سياقها لاحظ مثلا أن له خمس تنويعات، ولازداد فهمها له. وترتبط على ذلك أن الانفعالات والأحاسيس التي تثيرها الموسيقى ليست هي ما تعنيه إلا إذا كانت ثمرة لتذوق العمل ككل.

وهو ما يثبت أن أقدر الناس على إدراك معاني العمل الموسيقي هم أهل الاختصاص من علماء الموسيقى والمتمكنين من لغتها، ويليههم في ذلك الأشخاص الذين تلقوا تدريباً منظماً على تذوق الموسيقى، ويأتي في ذيل القائمة الهواة القمح الذين يستجيبون للموسيقى بطريقة انطباعية ولا يفوزون منها إلا بألحان شاردة. ولم لا نستفتي أهل الاختصاص؟

يحضرنى هنا ما كتبه جيلين جولد- وهو أحد أعظم عازفي البيانو في القرن العشرين ومن خبرة المتخصصين في عزف موسيقى باخ- عن "توبيعات جولدبرج" لباخ، فقد عنى أساسا بتحليل العمل ككل وإبراز معالم بنائه، وتحدث في هذا الصدد فقال: "ثمة وحدة تجمع بين الموسيقى والميتافيزيقا، وهى مملكة التعالى التقنى". وهو قول أفهمه على نحو ما، إذ يخيل إلى أن ما يعنيه جولد بالتعالى هو الصنعة الفالقة التى يؤدى سموها إلى التقاء الموسيقى بعالم الغيب. وهو يقول أيضا: "هى (يعنى موسيقى باخ فى ذلك العمل) باختصار موسيقى لا تراعى النهاية ولا البداية، موسيقى ليس لها من ذروة حقيقية ولا حل حقيقى، موسيقى كما قال بودلير فى وصف عشاقه "تستقر بخفة على أجنحة الريح التى لا تصد". ومن هذا يبدو أن جولد يشير بعبارة أخرى إلى ذلك العالم الخفى الذى تنفتح عليه الموسيقى. فالعمل المذكور ليس محكم البناء كما هو المألوف، بل هو نسيج فضفاض لا بداية له ولا عقدة ولا حل، ولكنه لهذا السبب ذاته ينفث على فضاء لا يحد.

وقال هذا الكلام يتحدث إذن بلهجة المتصوف وليس ذلك بالأمر المستغرب، فالموسيقى الرفيعة تغرى بذلك، وليس جولد هو "الدرويش" أو "المجنون" الوحيد حبا فيها. والمهم أن نتبين ما إذا كان حديثه يلقى الضوء على السؤال الذى يعيننا: باى معنى نفهم الموسيقى؟ وما هو معناها أو معانيها فى حالة العمل الذى نحن بصدده؟ أعتقد أن جولد يمكن أن يجيب على النحو التالى: ليس ثمة أحاسيس أو انفعالات واضحة، ولكن إذا استمعت إلى هذه الموسيقى بإمعان، وتبعت خيوطها المتشابكة دون حبكة وفعرت نتيجة لذلك كما لو كنت تنطلق عشقا فى فضاء غير محدود، فقد فهمت وأدرت المعنى. وهو تفسير جميل ومعقول على أن نتذكر أنه رغم سلطة صاحبه ليس سوى اجتهاد واحد من بين عدة اجتهادات ممكنة.

تعدد الاحتياجات الموسيقية

سوف نلاحظ القارئ أننى أتفق مع الدكتور فؤاد زكريا فيما يراه من أن الموسيقى الكلاسيكية الغربية هى أرقى أنواع التعبير الموسيقى. وهو رأى سيغضب محبى الموسيقى الشرقية، ولكنى أود أن أسارع فأقول إننى لا أتفق مع الأستاذ فى إدانته الشاملة لهذه الموسيقى، فهو لم يعن بدراساتها حقاً، ولم يحاول أن يتقصى تطورها منذ ظهور سيد درويش وما تلاه من تطورات، والأمر فى حاجة إلى مزيد من الدراسة المتعمقة والمستوفاة. ومن الجدير بالذكر أن كتاب "التعبير الموسيقى" صدر قبل ازدهار موسيقيين مثل عزيز الشوان وأبو بكر خيرت وجمال عبدالرحيم ورفعت جرانة وغيرهم من الموسيقيين الذين حاولوا أن يدفعوا الموسيقى المصرية فى الاتجاه الذى يريده الأستاذ.

كلا ولا أستطيع أن أجارى الأستاذ فى قسوته وتشدده. فأنى أعتقد أن الإنسان فى حاجة إلى أنواع شتى من الموسيقى. قد يحتاج المرء أحياناً إلى الاندماج فى رقصه جماعية "بدائية" - ولم لا؟- أو حضور حفلة للروك أند رول (أنا بالمناسبة أحب إلفيس بريسلى والبيتلز وبعض أعمال الرولنج ستونز وفريدى ميريكى وغيرهم كثيرين)، أو الاستماع إلى روائع الجاز، أو الانتشاء بغناء ثومة (فهى فلتة من فلتات الطبيعة)، ولكل شىء أوانه وحالته المزاجية المناسبة، يحدث أحياناً أن تلتقط أذنى أغنية لعبد الحليم أو نجاة أو شادية، فتنسى يومى بنورها، ورغم أننى استمعت إلى رباعيات بهوفن التورتية المتأخرة عدة مرات وفى عدة تسجيلات، وخيل إلى ذات يوم أننى أفهم ما يقوله بهوفن، فلننى أشعر اليوم أنه يراوغنى، وأننى لا أستطيع الاقتراب منه إلا إذا كنت على درجة من اللياقة تسمح لى بأن أشد أوتار عقلى وقلبى إلى أقصى مدى. وقد حدث فى عصر من العصور أننى كنت إذا أولمت أسمع ضيفى مقتطفات من "موسيقى المائدة" لتليمان، وهى موسيقى خفيفة من طراز الباروك، وأثقت فيما يبدو للترفيه عن السادة فى مآدبهم، وكانت فى أوانها تفى بأغراضى، وهل كان من الجائز فى جو رائق من الإمتاع والمؤانسة أن أستدعى فاجنر الذى قال عنه نيتشه إن موسيقاه تسبب له عسرا فى الهضم؟

الموسيقى والإبداع: حالة فؤاد زكريا نموذجا

سعيد توفيق^(*)

حالة فؤاد زكريا تستدعي عندي كثيرا من التأمل باعتبارها حالة المبدع والمفكر الحقيقي الذي لا يلقي التقدير أو الاعتراف الذي يستحقه في عالمه! ترى أياكون هذا حال كل المفكرين والمبدعين الحقيقيين في عالما العربي الذي ينتمي الآن إلى العالم المتخلف بمعناه الواسع؟ بل؛ فمن السمات الأساسية للتخلف الافتقار إلى المعايير التي تُقاس بها قيمة الأشياء والأشخاص، فيختلط الحابل بالنابل، وتُسمى الأشياء بغير أسمائها، ويحظى الكثيرون بأسماء وألقاب لا يستحقونها؛ فيسود الاسم والعنوان دون أن يكون لصاحبه منه نصيب، فيُطلق لقب مفكر وفيلسوف أو عالم أو فنان على من يُراد الترويج لهم بهذا الاعتبار، ممن صنعتهم الصدفة والظروف الاجتماعية والسياسية العابرة. ومما يسهم في خلق تلك الحالة، التي تختلط فيها قيمة الأشياء والأشخاص، أن أغلب الناس في مثل هذه المجتمعات المتخلفة لا يقرءون ما تحت الأسماء والعناوين التي تروج لهم، وإن قرءوا لا يفهمون، أعني لا يمتحنون ما يقرءونه ليستبينوا فيه الحق من الباطل. وكل هذا يستدعي عندنا التساؤل عن مفهوم "المفكر الحقيقي"! ذلك إن في عالما المتخلف أصبح مفهوم "المفكر" يُطلق على كل من صنعتهم الظروف والأحداث العابرة التي تعتمد على الصدفة، وليس على ما قدموه من إنتاج فكري، حتى إن كانوا من المتغلغلين فكريا وثقافيا.

فمن هو المفكر الحقيقي؟ ولماذا نعد فؤاد زكريا مفكرا حقيقيا؟

ربما يحق لنا القول ببساطة إن المفكر هو من يتخذ من قضايا الواقع والحياة الإنسانية موضوعا لتفكيره، أي لهمه واهتمامه. وبهذا المعنى فإن كل فيلسوف يكون مفكرا بالأصالة (ولهذا لا نقول عن المشتغلين بالقضايا التقليدية للمنطق إنهم فلاسفة، بل هم مناطقة وكفى، أي لا ينشغلون بالفكر ذاته وقضاياها، بل ينشغلون فحسب بأداة من أدوات هذا الفكر، وهي المنطق). وإذا كانت العلاقة بين الفلسفة والفكر علاقة "ماهوية"، بمعنى أن الفكر ينتمي إلى ماهية الفلسفة ويشكل جوهرها؛ فإن ذلك يعني أيضا أن كل ممارسة للفكر - أيًا كان موضوعها أو مجالها - لا بد أن تنتمي إلى الفلسفة. ولا يعني هذا أن المفكر يلزم أن يكون صاحب مذهب أو اتجاه فلسفي، وإنما يعني أنه يلزم أن ينطلق على الأقل من رؤية فلسفية كلية؛ فالمفكر السياسي أو الاجتماعي قد يكون متخصصا في العلوم السياسية أو الاجتماعية، ولكن هذا التخصص غير كافٍ ليصنع منه مفكرا؛ إذ لابد أن يفارق هذا التخصص الضيق، لينظر في قضاياها من خلال أفق فلسفي أكثر رحابة وشمولية في النظر. وعلى نفس النحو، فإن المتخصص في مجال ما من مجالات الفلسفة، لا يمكن أن يُعد فيلسوفا ولا مفكرا، مهما

(*) أستاذ جامعي مصري رئيس قسم الفلسفة بآداب القاهرة.

بلغت أستاذيته في مجال تخصصه؛ إذا لا بد أن يمتد مجال أفقه الفلسفي إلى رؤية كلية لقضايا الواقع الإنساني والحياة المعيشة.

ونحن نلحظ في فؤاد زكريا باعتباره مفكرا بهذا المعنى الذي بيناه: فهو لم يكن مجرد أستاذ قدم مؤلفات متخصصة وترجمات متميزة في مجال الفلسفة، بل هو مفكر اتسع مجال فكره بحيث انشغل بقضايا الواقع السياسي والاجتماعي التي انفعول وانشغل بها، فراح يقدم لنا تحليلا فلسفيا نقديا لكثير من أزماآ واقعا، وموقنا من سياق الحضارة؛ ومن ثم تحليل وإضاءة كثير من المفاهيم: كالتمدن والتخلف، والعقل، والتفكير العلمي، والفن، والدين... إلخ.

ولكن الأمر الذي يستدعي التأمل أكثر من غيره في حالة فؤاد زكريا هو الصلة بين كونه مفكرا وكونه شغوفا بالموسيقى منشغلا بها. هل هي مسألة صدفة؟ فمن المعروف أن شغفه بالموسيقى قد بدأ منذ طفولته وصباه كما أفصح عن ذلك في كتابه بعنوان "مع الموسيقى: ذكريات ودراسات". وقد لازمه ذلك الشغف في مرحلة نضجه، وإن كان قد أصبح أكثر عمقا. ولقد لمست ذلك بنفسى في المرات القليلة التي زرتة فيها بمنزله خلال السنوات العشر الأخيرة تقريبا. فعلى الرغم من الوهن الذي بدأ يتسرب تدريجيا إلى صحته، كنت أجد في كل مرة ملازما للإلتصاف إلى الموسيقى الذي كنت أشاركه فيه، بل كان الحديث القصير بعد الإلتصاف لا يخلو من الكلام عن الموسيقى، ولكن اهتمامه بالموسيقى تجاوز حالة الشغف إلى حالة التأمل، أى التفكير في الموسيقى كفن، أعنى الاهتمام بالفكر الموسيقى الذي يتجلى بالإضافة إلى الكتاب السابق في كتب أخرى، وهى: "التعبير الموسيقى"، و "ريتشارد فاغنر"، فضلا عن ترجمته لكتاب "الفيلسوف والموسيقى" الذي يعد فريدا في بابة حتى الآن في المكتبة العربية. ما الصلة بين فؤاد زكريا مفكرا مبدعا وفؤاد زكريا شغوفا بالموسيقى (ناهيك عن كونه منشغلا بالتفكير في الموسيقى أى بالفكر الموسيقى)؟

إن إجابتي عن السؤال السالف ستبدو لأول وهلة متطرفة أو تعسفية. وقولى هنا هو ذاك: لا يمكن تصور مبدع حقيقى في مجال الفن ولا في مجال الفكر الإنسانى على اتساعه، ما لم يكن شغوفا على الأقل بالموسيقى الخاصة. وهذا القول هو ما ينبغى تبريره، لبيان مكتونه الذى لا يتبدى لأول وهلة لأكثر الناس، بل قد لا يطرأ أصلا على أذهانهم.

بداية أود التأكيد على أن الموسيقى المقصودة هنا هى "الموسيقى المطلقة" absolute music، وهى "الموسيقى الخاصة" pure music أو "موسيقى الآلات" instrumental music، أى الموسيقى التى تستخدم لغتها الخاصة: لغة الآلات وحدها، دون الاستعانة بأى وسيط أو أداة مستمدة من أى فن آخر، كما فى الأغنية أو الأوبرا التى يكون استخدام الموسيقى فيها إلى جانب كلمات الشعر أو النص الأوبرالى. والموسيقى الخاصة هى الفن الوحيد الذى لا يمكن أن يدخل فيه الأدعياء، سواء على مستوى التأليف أو العزف والأداء أو التلقى والتذوق الجمالى. فعلى مستوى الأداء (ومن ثم الإبداع والتأليف) نجد أن الفنون الأخرى تستخدم مادة أو وسيطا ماديا متاحا للجميع وفى متناولهم: فعلى سبيل المثال نجد أن فن الرقص يستخدم البدن وسيطا للأداء، وهو وسيط متاح للجميع؛ وفى فن التصوير يستطيع كثير من أدعياء الفن أن يستخدموا الألوان وينثروها على نسيج لوحة زاعمين أنها من قبيل التجريد فى الفن: كذلك فإن الناس يجدون الوسيط المادى للشعر ممثلا فى كلمات ملقاة على قاعة الطريق وفى الكتب والأشعار، فلا يتورع بعض منهم عن نشر هذه الكلمات زاعمين أنها تدخل فى باب قصيدة النثر المتحررة من القواعد والقيد. وفى كل حالة من هذه الحالات لا يتبين وجه الحق إلا من خلال حكم الفنان أو الناقد الخبير بالفن المقصود. أما فى حالة الموسيقى فإن الأمر يكون مختلفا تماما؛ إذ إن الوسيط المادى هنا هو أصوات تصدر عن آلات مخصوصة لا يمكن أن يستنتجها إلا من تدرب عليها سنوات طوال من عمره، وهو أمر يستبين على الفور دون حاجة إلى خبراء أو نقاد، اللهم إلا إذا كنا بصدد استبانة درجة المهارة فى العزف، لا القدرة على العزف والأداء الجيد بوجه عام. وإذا كان هذا حال الأداء فى الموسيقى، فما بالك بحال المؤلف الذى يقوم بتأليف هذه الأصوات والألحان المتداخلة فى بناء واحد؟!

كذلك فإن الموسيقى الخالصة تختلف عن غيرها من الفنون على مستوى التذوق: فالأغنية أو المسرحية أو الفيلم، على سبيل المثال، هي أعمال تحكى عن أشياء ومواقف وأحداث مشخصة يفهمها الناس ويتعرفون عليها باعتبارها تشبه ما يصادفونه منها في حياتهم أو يسمعون عنه. ومن هنا يكثر الخلط عند كثير من الناس حينما يسيئون تقدير قيمة العمل الفني في ذاته، ويقدرونه وفقا لمواقفهم الذاتية من الموضوعات التي تروى لهم، بصرف النظر عن الطريقة التي تروى بها. وهذا حال أغلب جمهور الفن ممن لا يحسنون تذوقه. ولكن هذا الأمر غير وارد في حالة الموسيقى الخالصة؛ إذ إن فهمها وتذوقها يتمتع أصلا على من لا يقدرون على تلقي أصواتها! ولذلك تراهم ينفرون منها ابتداءً! ترى ما الذى يجعل أغلب الناس - خاصة في البلدان المتخلفة ثقافيا- ينفرون من الموسيقى كفن خالص؟ إن الإجابة عن هذا السؤال هي ما سيضئ لنا القضية الأساسية التي نحن بصددتها:

الموسيقى كفن خالص تعنى -كما أشرنا- أنها فن قادر على التعبير من خلال مفرداته الخاصة دون حاجة للاستعانة بأي فن آخر، ومن هنا كان تطور الموسيقى الغربية؛ إذ استطاعت منذ زمن بعيد أن تستقل بذاتها عن الشعر والغناء. ومن هنا أيضا يرى فؤاد زكريا أنه يمكن الحكم- مع استثناءات محدودة للغاية- بأننا "ليس لدينا في الشرق فن موسيقى بالمعنى الصحيح" (التعبير الموسيقي، ص ٦٢). ويقول فؤاد زكريا في وصف دال لحال الموسيقى الشرقية:

"... تكاد تجربتنا الموسيقية كلها تنحصر في الأغاني وحدها. فإذا بحث عن موسيقى خالصة، فلن تجد إلا محاولات بدائية قصيرة خفيفة^(١)، لا تعبر عن شيء، وليس لها شأن يذكر بجانب الأغاني، ولا تؤثر على الجمهور أدنى تأثير، رغم سهولة فهمها؛ إذ إنها بدون كلمات الأغنية عاجزة تماما. بل لقد كنا، حتى الأمس القريب، نطلق على الموسيقى الخالصة اسما ذا دلالة عميقة، هو اسم 'الموسيقى الصامتة'! كأن الموسيقى بطبيعتها يجب أن تكون كلامية لتكون 'ناطقة'، وكأن الموسيقى وحدها فن 'أخرس'، وأصواتها المتعددة بأسرها 'صامتة' إن لم تصاحبها كلمات الأغنية!" (التعبير الموسيقي، ص ٦٤).

ومن الطبيعي ألا يالف الناس العاديون الموسيقى الخالصة لأنها تعبير تجريدي عن الشعور والمعاني، أي تعبير لا يُشخص موضوعه؛ فإذا كان موضوع الموسيقى هو الشعور، فإنها تعبر عن ماهية أو جوهر هذا الشعور دون تحديد أو تعيين؛ فقد تعبر الموسيقى عن شعور الحزن أو الرهبة أو البهجة، وغيرها من تلك المشاعر التي تحدث في حياتنا وتصورها الفنون من خلال تمثل للأسباب التي أوجدتها (كما في الأغنية وغيرها)، ولكن الموسيقى تعبر عن جوهر هذه المشاعر في ذاتها، أي تعبر عنها بطريقة كلية مجردة. ولا شك أن القدرة على التجريد لا يمتاز بها إلا المثقفون ثقافة فنية رفيعة تمتنع على العوام؛ ولذلك فإن من لا يحسن تذوق الموسيقى الخالصة لن يحسن تذوق الأغنية ذاتها، تماما مثلما أن من لا يحسن تذوق لوحة تجريدية لن يحسن أيضا تذوق لوحة كلاسيكية؛ لأن انتباهه في الحالتين يكون مشغولا بتمثل الموضوع المباشر الذي ينظر موضوع العمل في الواقع، دون أن تكون لديه قدرة على تأمل العلاقات الشكلية المجردة الكائنة بين أجزاء ومفردات العمل الفني. وإذا كانت القدرة على هذا التجريد (حتى حينما يشخص العمل موضوعه) تعد مطلبًا ضروريا للمتلقي، فما بالك بالفنان. فمن لوازم الفن ألا يشير المبدع أبداً إلى موضوعه بطريقة مباشرة، بل هو يترك دائما عن قصد فني مساحات لا متعينة داخل عناصر العمل الفني، ليقوم المتلقي بملئها وتشخيصها بوصفها علاقات مجردة بين أجزاء العمل الفني. والواقع أن القدرة على التجريد هي أيضا من لوازم الفلسفة والفكر بوجه عام؛ حقا إن الفكر يبدأ دائما من الواقعي والمشخص، ولكنه لا بد أن ينتقل من الواقعة الجزئية التي أثارتة إلى تأمل ماهيتها الكلية أو العامة، أي تأمل معناها مجردا من دلالاته الجزئية أو الفردية العابرة. وهذا هو السبب في أن أفلاطون قد كتب على باب أكاديميته "من لم يكن مهندسا فلا يدخل علينا"، وهو يعنى بذلك أن تعلم الرياضيات يعد شرطًا ضروريا لتعلم الفلسفة. وتأويل القصد المضمهر هنا هين؛ لأن تعلم الرياضيات هنا مجرد أمارة على القدرة على التجريد التي هي من لوازم الفكر والتفلسف.

تُرى أليكون لهذا علاقة وثيقة أيضا بكون الموسيقى بناءً رياضيا صارما على الأقل عندما نتأمله على مستوى البحث والنظر العلمي أو من خلال خبرة نقدية على مستوى التحليل الأولي؟! الواقع أن مسألة البناء الموسيقي هي مسألة أخرى يمكن أن توضح لنا العلاقة بين القدرة على فهمها والقدرة على الإبداع، خاصة في مجال الفكر والفن.

من المعروف أن البناء في الموسيقى الخالصة كما تطورت في الغرب هو بناء معقد؛ فلم تعد الموسيقى بناءً لحنيا مفردا يصاحبه الإيقاع، بل دخلت في نسجها عناصر أخرى أهمها "التوافق الصوتي متعدد الأصوات" polyphonic harmony؛ فإذا كان اللحن يقوم على أصوات منسجمة متعاقبة، فإن الهارموني هنا يقوم على خلق التوافق بين مجموعات متباينة من الأصوات الموسيقية، بل إن بناء اللحن ذاته في الموسيقى الغربية- كما لاحظ فؤاد زكريا في كتابه السابق (ص ٦٨-٧٠)- يسير في أصوات متباعدة لا في أصوات متلاصقة متتابعة (كما في الموسيقى الشرقية غالبا)، وهذا من شأنه أن يجعل اللحن ذاته قادرا على التعبير العريض العميق المتجدد في تنوع يبعد عن التكرار الممل. ولا شك أن أغلب الناس لا قدرة لهم على استيعاب هذه التباعدات والتعقولات الواسعة في الأصوات الحنية، ناهيك عن استيعابهم للتوافقات الكثنة بين مجموعات الأصوات المتعددة المتباينة؛ لأن مراكز استقبال الإشارات الصوتية عندهم لم تألف هذه التوافقات؛ وبالتالي لم تتدرب- أو ليس لها قدرة أصلا- على فهم أو تلقي البناء المعقد وتكتفى بفهم كل ما هو أحادي البعد.

ولا شك أن طابع البناء المعقد الذي يميز الموسيقى، هو أيضا ما يميز كل إبداع فكري وفني أصيل؛ فالمفكر حينما يعكف حتى على تناول فكرة واحدة، فإنه لا يمكن- إن كان مفكرا حقيقيا- أن يكتفى بترديد ما يتعلق بهذه الفكرة في ذاتها، بل يتناولها في أصدائها وصورها المتنوعة، وفي علاقاتها بغيرها من الأفكار المرتبطة التي يمكن أن تضيئها وتكشف عن عمق معناها. وعلى نحو مشابه، فإن كل إبداع فني هو بناء؛ هو بناء بمعنى أنه ينبغي دائما أن ينطوي على طبقات مترابطة تتجاوز المحسوس في العمل إلى المعنى والدلالات والموضوعات المتمثلة والعالم الذي يُسقطه العمل. وهو بناء بمعنى أنه وإن كان ينبع من نقطة مركزية مشعة، إلا أن معنى هذه النقطة لا يتأسس إلا من خلال علاقاتها العديدة بالهوامش والأطراف والنقاط الخفية المتناثرة في ثنايا العمل. ولهذا السبب فإنه العمل الفني يحتمل دائما تفسيرات عديدة؛ فالعمل الذي يحتمل تفسيراً واحداً سوف يتسم بالسطحية والسذاجة التي تنأى به عن أن يكون عملاً فنياً بحق. إدراك الموسيقى الخالصة إذن شرط عندنا لكل إبداع ممكن في الفكر والفن على الأقل؛ لأنه يتطلب من الشروط ما لا يمكن لهذا الإبداع أن يتحقق بدونها؛ فهو إذن أمانة على تحقيق شروط ملكة الإبداع، أعني أن الملكة التي تؤهلنا للشغف بالموسيقى الخالصة هي الملكة التي يمكن أن تؤهلنا إلى الإبداع. وقد كان هذا مدخلنا لفهم إبداعية فكر فؤاد زكريا؛ فهو لم يكن مجرد متذوق للموسيقى الخالصة قادر على فهمها، بل هو متذوق محترف لها، اكتسب المعرفة بها كفن من خلال الدربة الطويلة؛ بل إن معرفته بها وحبه لها هو ما جعلها موضوعاً لتأمله الفكري في أكثر من دراسة. ولهذا نعد فؤاد زكريا مفكراً من طراز رفيع. ولا شك أنه كان الممكن أن نتخذ مدخلا آخر يعكف على قضية أساسية من القضايا التي تناولها في كتاباته، أو يعكف على كتاباته في السياسة أو الحضارة أو الواقع الاجتماعي أو في الفن، بل في الموسيقى ذاتها. ولا شك أيضاً أننا بمدخلنا هذا ربما نكون قد تجاوزنا فؤاد زكريا إلى ما هو أبعد منه؛ وربما يكون هذا صحيحاً، ولكن هذا بالضبط هو غايتنا: أن نتنقل من الحالة أو الظاهرة الجزئية الواقعية إلى تأمل الصورة العامة التي تمثلها. ولأن فؤاد زكريا يجسد هذه الظاهرة بقوة وفي وضوح تام؛ فإن مدخلنا يمكن أن يكون منظورا جديداً يمكن أن ننظر من خلاله إلى إبداعية الفكر كما تتجلى عند فؤاد زكريا وعند غيره من المفكرين الحقيقيين.

الهوامش:

- ١ - لاشك أن هناك محاولات في الموسيقى الخالصة في عالمنا العربي المعاصر لا يمكن وصفها بأنها بدائية، ولكنها في النهاية تظل محدودة إلى حد بعيد، وأذكر منها على سبيل المثال محاولات راجح دويد.

فؤاد زكريا احترام العقل والدفاع عنه

مجدى الجزيرى^(*)

يضيق بنا المجال لو حاولنا مناقشة قضايانا العربية، من ترد لكافة الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية والعلمية، من مظاهر فساد كادت تغطي على المشهد العام للساحة العربية، من نزعات تعصب وانغلاق دينية وقومية وعنصرية مزقت العالم العربى والإسلامى، وعمقت العداء بين الغرب والإسلام، من عجز مطلق عن مواجهة أبسط مشكلاتنا بصورة لم نعهد لها من قبل، فنحن لم نبليغ بعد سن الرشد، ولم نصل بعد إلى مرحلة التفكير بدون معونة أحد، على نحو ما عرف به كانط مفهوم التنوير، نكتب عن التنوير وننادى به ونعقد المؤتمرات بشأنه ونحتفل بمئوية جامعة القاهرة تحت شعاره، لكننا لا نمارسه ولا نعيشه بالفعل. فى علاقتنا بالغرب نستسلم لمبدأ الوصاية، وفى علاقتنا بأنفسنا نبدو وكأننا لم نبليغ بعد سن الرشد، فالشعوب العربية باختلاف أوطانها وأيديولوجياتها ليس من حقها أن تبدي رأيا فى مصيرها أو تشارك فى صنعها، فمصيرها ليس ملكا لها، بل هو ملك من بيده الأمر، وواقعها لا يحتمل للعقل أو المنطق، بل يبدو الواقع فى خصام أو عدااء معه، وغريبا عنه. وهكذا يبدو العقل فى حياتنا ليس موضع امتهان وازدراء وتغوف وحذر وحسب بل يصبح أيضا غائبا ومغتفيا.

العقل الذى غاب عنا هو وحده الذى يتحمل مسئولية التردى والتخلف والإخفاق الذى وصل إليه عالمنا العربى، لكن العقل من ناحية أخرى لا يعنى جوهرًا محددًا أو كيانا خاصا وخصائص مميزة لثقافة أو حضارة دون غيرها، العقل يتجلى فى ممارساتنا وتوجهاتنا ومواقفنا، وليس هناك ما يسمى بالعقل العربى أو العقل الغربى أو العقل الهندى، وليس من حقنا أن نعلل من شأن عقل أمة ما على حساب عقل أمة أخرى، فالعقل البشرى أعدل الأشياء قسمة بين البشر كما ذهب ديكارت، لكن الممارسة البشرية للعقل هى التى توضح لنا مدى حرصنا عليه باحترامنا ورعايتنا له أو تهيمه وتعطيله والإطاحة به إذا لزم الأمر. تقديرا للعقل يتأتى بكل ما يحقق انطلاقاته وتجلياته وإبداعاته، ولا يتحقق بقمعه والتفنن فى عرقلة مساره وتكبيله وشل حركته بالسلاسل والأغلال.

العقل يعنى احترام الشخصية الإنسانية وحمايتها من روح القبيلة أو القطيع، كما يعنى الإطاحة بكل ما يتعارض معه من تخلف وجمود وثبات وتحجر، ونزعات تعصب وانغلاق، وعنصرية ورفض للآخر، وغلبة المصالح والأهواء، وتوسع فى تطبيق مبدأ القداسة على اتجاهات البشر وأفكارهم ومنزلتهم السياسية والاجتماعية والدينية، والتعامل مع النسبى باعتباره مطلقا، والتمسك بالاحكام القينية، العقل هو الحرية والعدل والمساواة والكرامة والإبداع والاستقلال والتطور

(*) أستاذ جامعى مصري.

والتقدم ومحاربة مظاهر الخرافة والأسطورة والظغيان والاستبداد في حياتنا، وهو المعيار الحقيقي للحكم على جدية وصدق ومشروعية توجهاتنا ومواقفنا وممارساتنا.

في ضوء السياق السابق يمكن تفهم الروح العامة لفكر فؤاد زكريا، فهو منذ البداية عنيف في هجومه ونقده، صادق في غضبه تجاه كل من يعادي العقل، يتوجه في كتاباته إلى احترام العقل والدفاع عنه وإدانة كل فكر أسطوري يتعارض معه. وإذا كان فؤاد زكريا قد فرق بين الأسطورة والخرافة بصورة واضحة في كتابه "التفكير العلمي" باعتبار أن التفكير هو تفكير العصور التي لم يكن العلم قد ظهر فيها بعد، أما التفكير الخرافي فهو التفكير الذي يقوم على إنكار العلم ورفض مناهجه، أو يلجأ في عصر العلم إلى أساليب سابقة على هذا العصر، كما أن الأسطورة تقدم لنا تفسيراً متكاملًا للعالم أو المجموعة من ظواهره، بينما تتعلق الخرافة بظاهرة أو بحادثة واحدة، وإن أكد أن اللفظين يستخدمان في أحيان كثيرة بمعنى واحد أو بمعنىين متقاربين^(١)، فإن مثل هذه التفرقة عند فؤاد زكريا والتي تدور في نطاق تقابل العلم مع الأسطورة قد تبعدنا عن التفكير الأسطوري ككل، باعتبار أن التفكير الأسطوري لا يتحدد معناه في ضوء علاقته بالتفكير العلمي وحده، بل يتحدد معناه أيضا في ضوء دلالاته السياسية والاجتماعية والثقافية والدينية، وفي ضوء مقوماته وبنيتة التي تشبكت وتلاحم مع بنية المجتمع القبلي الذي يعبر عنه، وهو مجتمع يقهر الشخصية الإنسانية لحساب القبيلة والجماعة، يغلب المشاعر والعواطف والرغبات على الفعل، مجتمع تقليدي جامد اتخذ مواقف العداء من التاريخ. الأسطورة ليست نقیضا للعلم وحده، بل هي أيضا النقيض المباشر لكل تجليات العقل السياسية والاجتماعية والاقتصادية، بالإضافة إلى تجلياته العلمية بطبيعة الحال. وبالتالي إذا كان فؤاد زكريا قد ذهب إلى القول بأن الفكر الأسطوري قد اخشى باختفاء العصر الذي حلت فيه الأسطورة محل العلم، بينما ظل الفكر الخرافي يعيش العلم فترة طويلة، فإن تفهمنا للفكر الأسطوري باعتباره أشمل من أن نحصره في نطاق تقابله مع العلم يدفعنا إلى القول باستمرارية تواجده في ضوء تجلياته المتنوعة والمتباينة بطبيعتها للتفكير العقلي بصفة عامة. ومما يؤكد هذه الحقيقة أن فؤاد زكريا نفسه لم يتوقف عن هذا التقابل وحده، بل تعداه إلى مناقشة خطورة الأسطورة في حياتنا السياسية والاجتماعية، وعلى سبيل المثال نجد في مجال فهمه للمقصود بالعقل يرى أن أفضل سبيل لذلك هو أن نفهمه من خلال ما يقابله أو ما هو مضاد له، ومن هنا فإن التقابل الأول يتمثل في التقابل المشهور بين العقل والعاطفة أو الانفعال، وهو ما تكشف في العصور الرومانتيكية بصفة خاصة عندما أثارت ما يمكن أن يسمى بأزمة العقل. أما المقابل الرئيسي الثاني للعقل، فهو السلطة، وللسلطة أشكال متعددة، فهناك سلطة الأسرة أو القبيلة أو المجتمع، على أن أشد مظاهر السلطة سلطة الوحي الديني. ويأتي المقابل الرئيسي الأخير للعقل عند فؤاد زكريا ويتمثل في الأسطورة التي كانت في العصر البدائية هي البديل الوحيد للعقل، وفي العصور الحديثة وجدت من يضعها في مقابل العقل بوصفها تعبيراً رمزيا عن القوى الحيوية التي يعاد العقل بين الإنسان الحديث وبينها بما يفرضه عليه من كب وقيهر^(٢).

إذا كان فؤاد زكريا قد تناول ما يقابل العقل في ضوء المحاور الثلاثة السابقة فبوسعنا القول بأن التقابل الجوهرى بين العقل والأسطورة يمكن أن يمتد داخله التقابل الأول والتقابل الثاني معا، فالأسطورة وثيقة الصلة بالعاطفة، والإدراك الأسطوري إدراك عاطفي شعوري في المقام الأول، والأسطورة من ناحية أخرى لا يمكن تناولها بعيدا عن السلطة، سلطة القبيلة وسلطة المعتقد الديني وسلطة اليقين المطلق، وبالتالي بدت وثيقة الصلة بالأيديولوجيا، ومن ثم اتخذت الأسطورة مكانتها في العصور الرومانتيكية بكل قوة عند هيرورونوفاليس وفخته وشلنج وغيرهم، كما امتدت خطورتها إلى الفكر السياسي الحديث والمعاصر. ومن منطلق إدراك فؤاد زكريا لخطورة الأسطورة في حياتنا وجدناه يؤكد أن أخطر الأساطير السياسية هي التي ذاعت بين الناس وعكست قدرا كبيرا من قصور الوعي السياسي وكشفت بوضوح نسيان الإنسان العادي لأبسط مبادئ الديمقراطية، من هذه الأساطير اثنتان هما: أسطورة الحاكم الذي لا يعرف

أو الحاكم الرحيم الذي لا يفكر إلا في مصلحة شعبه، وإن كان العيب كله في المحيطين به، فهو يرى براءة الذئب من دم ابن يعقوب، أما الأسطورة الثانية فهي أسطورة الحاكم الذي لا يتنازل، فالحاكم هو الذي يمسك بزمام كل شيء تقريبا ويفعل كل شيء^(٣٧)، ويمضي فؤاد زكريا قائلا: "نقد أطلقنا اسم الأسطورة على هذه التفسيرات التي تشيع في نظم الحكم الفردي التسلسلية لأنها تعد بالفعل وهما كبيرتا تسلط على العقول وشوه نظرتها إلى عملية الحكم وعلاقة الحاكم بأعوانه وبالمجتمع الذي يحكمه"^(٣٨).

والحق أن فكر فؤاد زكريا في مجمله يأتي تكريسا لاحترام العقل ونبذ لكل فكر أسطوري، ومن هذا المنطلق يمكن أن نفهم مناهضته لكل نزعات التعصب والعنصرية التي حفل بها عالمنا المعاصر وأبرزها ذلك التعصب العنصري الذي مارسه الأقلية الحاكمة في روديسيا وجنوب أفريقيا ضد الأغلبية الملونة من سكان البلاد الأصليين من جهة، والتعصب العنصري المتمثل في اعتقاد اليهود بأنهم وحدهم شعب الله المختار من جهة أخرى^(٣٩). ويمكننا أيضا أن نتفهم معارضة فؤاد زكريا للاندواء تحت قوالب أيديولوجية محددة يمكن تصنيفه من خلالها، وهو ما يفسر لنا نزعته العقلية النقدية التي أتاح له أن يتخذ موقفا مستقلا متحررا من كل أحكام مسبقة تجاه الفلسفتين اليمينية واليسارية متطلعا إلى فلسفة جديدة تجمع بين فاعلية اليسار وإيجابية اليمين وعمق اليمين وتنوعه^(٤٠)، ويفسر لنا أيضا موقفه النقدي من التراث سواء من المناهضين له أو المدافعين عنه، منتهيا إلى القول بأن الإحياء الحقيقي للتراث يكون عن طريق تجاوزه باعتباره مجرد نقطة انطلاق، أما إحياء الاسترجاع فإنه يعني القضاء عليه كلية بتعاملنا معه باعتباره مجرد ثروة مدفونة لا ينتفع منها أحد^(٤١).

ومتى ساد الفكر الأسطوري في مجتمع بدت قيمه ومنظومته المعرفية والتعليمية تكريسا لكل ما يحافظ على المجتمع وبقائه بمنأى من العقل، وبالتالي فإن ما يوليه المجتمع للمعرفة والتعليم والبحث العلمي والقائمين عليه من اهتمام يتدنى إلى مستوى يكاد يطيح بكل طموح حقيقي تجاه نهضة علمية جادة. ففي ظل حرص المجتمع على استقراره وجموده وثبات أوضاعه ومعاداته لكل تطور وغلبة مشاعره ومصالحه على صوت العقل، وفي ظل حرص المجتمع على توسيع دائرة التايو والمقدسات لتشمل كل شيء إلى الحد الذي تتلاشى فيه حرية الفكر والاجتهاد والفعل والقول، في ظل كل هذا يكون الحرص كل الحرص على مناهضة كل رعاية حقيقية للعقل، وفي هذا السياق توجه السهام والضربات الموجهة إلى النظام التعليمي والبحث العلمي لترسيخ وتكريس توجهات الفكر الأسطوري وحده والرامية إلى تحجيم انطلاقة العقل بدلا من احترامه ورعايته وتنميته، وكان هذا الهدف هو وحده المقصود منه، ومن هنا رأى فؤاد زكريا أن ظاهرة الحفظ الحرفي للمعلومات العلمية تعد من أوضح مظاهر التعليم في بلادنا، وهي تكفي بحفظ المعلومات دون محاولة فهمها أو اتخاذها وسيلة لحل المشكلات المعقدة التي يواجهها الإنسان في حياته، ولا يكفي إرجاع هذه الظاهرة إلى الاستعمار في سعيه لإفساد التعليم، بل إن التعليل الحقيقي لانتشار ظاهرة الحفظ الحرفي دون قدرة على التصرف الحر يرجع إلى شيوع الخضوع المفرط للسلطة في مجالات حيوية من حياتنا وأبرزها التعليم، ومثل هذه الطريقة في تلقى العلم ترتبط ارتباطا وثيقا بالقداسة التي تحيط بالتعاليم الدينية وبالسلطة الدينية المطلقة التي تتخذها هذه التعاليم في نفوس أفراد المجتمع.

وإذا كان نظامنا التعليمي قد أهان العقل البشري على هذا النحو وأحاله إلى مجرد مستودع للمعلومات، فإن قيمة التعليم والبحث العلمي بدورها قد تدنت إلى أقل المستويات بفعل السلطة السياسية التي دعمت الطريقة التقليدية في التعليم، ففي ضوء ممارستها حكما غاشما لا يقبل معارضته، كان من الطبيعي كما ذهب فؤاد زكريا ألا تسمح بقيام أي نوع من القيم الديمقراطية، مما أسهم في تعميق مفاهيم اجتماعية يصبح في ظلها التعليم المبني على المناقشة والنقد أمرا مستحيلا. فالتقيد الحرفي الدليل بما في الكتاب المدرسي هو مظهر من مظاهر العجز عن ممارسة الديمقراطية،

والتعود على تلقى الأوامر وتنفيذها دون مناقشة، والخوف من الحرية التي تضع الإنسان وجها لوجه أمام مسؤوليته^(١). ولا غرو بعد هذا أن تكلم فؤاد زكريا عن ظاهرة العقول المهاجرة، فإذا كان معظمها يرحل بسبب تطلعات استهلاكية مادية خالصة، لكن العوامل المعنوية والعلمية تلعب الدور الأكبر في الهجرة، ولعل أهمها الشعور بالغربة داخل الوطن، ففي كثير من البلاد تسود أساليب في الحكم والإدارة يشعر معها العالم بأن الحاكمين يعادون العلم ولا يكثرئون بجهود العلماء، بل إنهم يحتقرون العقل ذاته ولا يقيمون في تصرفاتهم وزنا للمنطق السليم، في هذه البلاد لا يجد العلم أمامه إلا طرقا مسدودة، فالمسيطرون على البلاد يكرهون العلم، وربما اهتموا بالمحافظة على بقائهم أكثر مما يهتمون بالإتفاق على تقدم البحث العلمي وانتشار التعليم.

ولا يهرب العلماء من أوطانهم لأن مجتمعهم فقير فحسب، بل إنهم يهربون لأن هذا المجتمع فقير ولا يريد أن ينتشل نفسه من الفقر، جاهل ولا يبدل من أجل تخليص نفسه من الجهل. وحين يصبح النهوض والتقدم هو جو الكفاح من أجل النهوض والتقدم، وحين يحس كل مخلص بأن صوته مسموع وبأن جهوده تحدث صداها، وبأن المجتمع بأسره يسير نحو المستقبل، عندئذ سيضاهل إلى أبعد حد عدد الهاربين، ويعود العلماء المهاجرون لكي يشاركوا في تحقيق الأمل^(٢).

وإذا كانت العقول المهاجرة قد وجدت في الرحيل خلاصا لها فإن التفریط فيها هو تفریط للعقل، وانتصار للفكر الأسطوري بكل مقوماته وكل تجلياته. ومن هنا كان الإحساس العميق بالمرارة والتأسي عند فؤاد زكريا لما وصل إليه العقل في عالما العربي من امتهان ورغبة ملحة في التخلص منه إذا لزم الأمر، وهو ما عبر عنه بقوله: "يمر العقل في الشرق بأزمة ليس لها من سبب سوى الرغبة في تبديد حرية العقل وتضييق الخناق عليه، فالعقل يعاني من اتجاهات تريد تعطيله أو إلغاءه، زاعمة أنها تفعل ذلك لحساب سلطة دينية تعرف كل شيء أو لحساب سلطة سياسية قادرة على أن تدبر للناس أموريهم، وعلى أن تفكر بدلا منهم، وحين يستمر تعطيل العقل زمنا طويلا، يعتاد الناس إلغاء عقولهم^(٣)". لم يدع فؤاد زكريا يوما أنه من أصحاب المشاريع النهضوية التي تحفل بها الكتابات العربية وادعى أصحابها أنهم يقدمون لنا الكلمة الأولى والأخيرة في إصلاح أحوالنا، بل لقد تناول بعض هذه الكتابات بالنقد وكشف ما تنطوي عليه من تناقضات جنونية وتهاافت داخلية وروى مضطربة وقصور منهجية وإدعاءات ترجسية ومقاصد ملتوية. الطريق عند فؤاد زكريا واضح لا يحتاج إلى المتاجرة به أو المزايدة عليه، إنه طريق العقل وحده، إما أن نكون معه أو نكون ضده.

هوامش الدراسة:

(١) دلفؤاد زكريا: التفكير العلمي، سلسلة عالم المعرفة (٢)، المجلس القومي للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط٣، ١٩٨٨، ص ٦٠، ٦١.

(٢) دلفؤاد زكريا: آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٥، ص ١٣-١٦.

(٣) دلفؤاد زكريا: خطاب إلى العقل العربي، كتاب العربي، الكتاب السابع عشر، ١٥ أكتوبر ١٩٨٧، ص ٩٤-٩٧.

(٤) المرجع نفسه، ص ٩٨.

(٥) دلفؤاد زكريا: آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، ص ٥٢، ٥١.

(٦) المرجع نفسه، ص ٢٣٦-٢٣٧.

(٧) دلفؤاد زكريا: الصمود الإسلامية في ميزان العقل، دار الفكر المعاصر، القاهرة، ج ٢، ١٩٨٧، ص ٥٢-٥٣.

(٨) دلفؤاد زكريا: آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، ص ١٨٨-١٨٩.

(٩) المرجع نفسه، ص ١٥٩-١٦١.

(١٠) المرجع نفسه، ص ٣٠.

فؤاد حسن زكريا

عبد المنعم رمضان^(*)

كنت أريد أن أبدأ بالشعر والغناء، كان أردد بيتين ذائعين من التراث، أرددهما هكذا:

بم التعلل؟ لا أهل ولا وطن
ولا نديم ولا كأس ولا سكر
أريد من زملي ذا أن يبلغني
ما ليس يبلغه من نفسه الزمن

كنت أريد أن أرى وجهه حال سماعهما، ولم يمنعني إلا حيرتي أمام إصراره الدائم ألا يفتح بابا واحدا من أبوابه، أو نافذة واحدة، ليتسرب منها شهيق التراث أو زفيره، كما أنني لم أضبطه يكتب شيئا عن الشعر خصوصا أو عن التراث عموما مثلما فعل أغلب سابقيه أو مجالييه من أساتذة الفلسفة، على الرغم من أنه تعلق بالموسيقى، ومشى معها، وصاحب فيها ريتشارد فاغنر، وعرض للتعبير الموسيقي، الذي هو فلسفة وشعر معا، أو من أجل الدقة تبدو وشائجه هي الأقرب إليهما، كنت أريد، ولكنني تخيلت أن شهادتي ستكون زائدة إذا ازدانت ببيتين ذائعين من التراث، مثلما تخيلت أن خطابه إلى العقل العربي كان ناقصا بسبب افتقاره إلى المعرفة بذلك التراث، كنت أريد أيضا أن أبدأ باستعادة ذكرى حديث في الراديو، أيام كنت أخرج من مراهناتي وأيام كانت ابنته تخرج منها، وأدهشني خفة البنت وطلاقتها وحريتها في الاختيار، وفرحت بأبيها الذي أنشأها في أحسن تقويم، فهي إحدى أوائل الناجحات في شهادة الثانوية العامة، ولكنها لا ترغب في دراسة الطب أو الهندسة كما يفعل كل زملائها، إنها راغبة في دراسة الفنون، كما يفعل الواحد الخارج على القطيع، لم يقلل من متعة استعادتي لهذه الذكرى سوى عدم مقدرتي على تذكر اسم الابنة، بينما أتصور أن اسم أبيها بالكامل هو فؤاد حسن مصطفى زكريا، ذكره أمامي أحد مريديه، تتلمذ عليه، وشرب الفلسفة من فمه، وظل شغופا بذكره وبه، وظل غير متأكد من صحة اسم مصطفى.

في النصف الثاني من سبعينيات القرن الماضي، كنت قد أنهيت دراستي إدارة الأعمال بالجامعة، وأنهيت تجديدي، وابتدأت رحلتي العملية، فكرت أن أنتصب إلى كلية الآداب جامعة عين شمس، قسم الفلسفة، لأجلس في مدرج يقف في صدارته فؤاد زكريا، وانتسبت فعلا، ودخلت المدرج، ولما جلست بين الطلبة لم أجد فؤاد زكريا، وقفت في الصدارة السيدة نازلي إسماعيل التي خلفت في رئاسة القسم الرجل الذي أتيت من أجله، لعله آنذاك بدأ غربته الجسدية، تذكرت معارك نازلي معه، وكيف عبرته بأنه إنتاج محلي، درس الفلسفة في مصر، ولم يدرسها في ألمانيا مثلما فعلت هي، كانت تعني أن ألمانيا في الفلسفة هي رمز الجودة، بعد محاضرتين فقط عزمتم على عدم الاستمرار، خشيت على ذكرياتي أن تتبدد.

(*) شاعر مصري.

فى مكتبى بعض من أعداد مجلة الفكر المعاصر، رأس تحريرها لسنوات طويلة زكى نجيب محمود، ثم تولاها ربما لستين أخيرتين فؤاد زكريا، وفى فترة ولايته أصدر عددين خاصين عن هيجل وبرتراند رسل، سيطل برتراند رسل رفيقه وسماحه فى أكثر من رحلة، أما هيجل وهو المهجوس به، الحامل لآثاره، فسوف يدهشنا أنه لم يترجم كتابا واحدا من كتبه، سيستعين عليه بكتاب هيربرت ماركيز "العقل والثورة"، كان هيجل بعض سره الذى يظهره ويخفيه، كان زكى نجيب محمود قد أصدر عددا خاصا واحدا عن سارتر بمناسبة زيارته الشهيرة وليس بمناسبة وفاقهما الفلسفى، فهما نقيضان لا يمكن أن يجمعهما وعاء واحد.

فى مكتبى كتاب عثمان أمين عن الجوانية، وعثمان أمين من مريدى العقاد، مثله مثل زكى نجيب، ولكن جوانيته صدرت بعد موت العقاد، فاستباحه نفر من خصوم العقاد ونفر من صحابته، ذكرنى صاحبى بما كتبه طه حسين، وضمه فيما بعد ضمن مقالات كتابه (خواطر)، ذكرنى كيف قهقه طه وسخر من كتابة خاتبة وبيان غير مفهوم، وعلل صاحبى ذلك الموقف بالضعف التى اضطلعها طه وساعده موت العقاد على إظهارها، خاصة أن كتاب عثمان أمين ضم فصلا عن الجوانية فى أدب العقاد، وذكرنى صاحبى بما كتبه زكى نجيب محمود، وكيف سخر هو الآخر ولكن دون أن يهقه، التزم زكى الجدية، وعجب من أن الكاتب يبنه قارته إلى أنه إذا كان سيتابعه ويتبعه بعقله فقط دون قلبه ووجدانه، فلن يقطن إلى أسرار الكتاب، وأعلن زكى أنه لن يمشى إلا فى طريق العقل، أى أنه لن يقرأ الكتاب، وعلل صاحبى ذلك الموقف بالضعف التى اضطلعها زكى بسبب أن كتاب الجوانية ضم مباحث فى الهجوم على الوضعية المنطقية، التى أصبح زكى نجيب محمود حارسها الطبيعى فى مصر، فيما دافع محمود رجب، وكان تلميذا لعثمان أمين ونجيا له، ساعده فى جمع فصول الجوانية وترتيبها وتبويبها، دافع محمود رجب عن أستاذه بالقدر الذى يستطيعه، فهو مغمور بعد، بينما دافع فؤاد زكريا بالقدر الأكبر، ولما سئل كيف له أن يدافع عن كتاب يستمد مائه ويمتعه من آبار الميتافيزيقا بينما هو يتشدد فى الدفاع عن النزعات المادية، لما سئل أجاب بأن الكتاب ليس عالة على الفلسفة، إنه فعل ابتكار جدير بالإفادة.

فى مكتبى مجلد صنعته بنفسى على أن يضم ملاحق مجلة الطليعة التى ظلت تصدر حتى أواسط السبعينيات، وكانت الملاحق مخصصة للأدب والفن، أشرف على تحريرها غالى شكرى ذات فترة، وفاروق عبدالقادر ذات فترة تالية، وأيام إشراف فاروق، قرأت تلك المراجعة التى كتبها عن كتاب النقد الفنى تأليف جيروم ستوليتز، وترجمه فؤاد زكريا، واهتممت بالوصول إلى الكتاب، ولما أدركت نسخة منه، أدركت معها أننى انفتحت على دراسة جمالية وفلسفية لم تصادفنى من قبل، وعلى مدى ما يقرب من ثمانمائة صفحة يلج جيروم على ضرورة اتخاذ العمل الفنى ذاته محورا لكل ما يقال فى ميدان النقد، وأساسا لكل تدقيق، فلا نخرج عن نطاق العمل وننتقل إلى مجال الواقع، حتى لو كان العمل الفنى يحيلنا إلى ميدان الحياة الواقعية، وإذا فعلنا، وانتقلنا، فلكى يكون ذلك عونا لنا على فهم ما هو موجود فى العمل ذاته، وإذا كان جيروم ستوليتز سيعلل نظرتك تلك بأن فنان العصر الحديث يتجه إلى مزيد من العزلة عن المجتمع، وأنه اكتسب اعتراف المجتمع فى الوقت نفسه الذى استقل فيه عنه، وأصبحت له شخصيته المستقلة ودوافعه الخاصة، فإن فؤاد زكريا سيرى أن الاعتقاد بتلك العزلة وذلك الانفصال يتنافى والواقع التاريخي، لأن فنان العصر الحديث عند فؤاد زكريا عندما أصبح يبدع بوحى من ذاته، اكتملت شخصيته، وأدى ذلك إلى توثيق الروابط بينه وبين القضايا الإنسانية لمجتمعها، لا إلى فصم هذه الروابط، هذه النظرة ستظل ملازمة لفؤاد زكريا وسوف تقوده إلى اختيار موسوعة تاريخ الفن المسماة "الفن والمجتمع عبر التاريخ" لمؤلفها أرنولد هاوزر، وعندما يترجمها فؤاد ينتبه إلى أنه كتاب يعرض لتطور الحضارة الإنسانية وليس تاريخا اجتماعيا للفن فحسب، فأرنولد هاوزر لا يملك أن يصدق أن الفن يتطور بمنطقه الداخلى الخاص، دون تدخل عوامل تنتمى إلى مجال خارجي يسميها العامل الاجتماعي، إن هاوزر ومعه فؤاد زكريا فى

بقية سيرته قد اتخذنا من فكرة الأصل الاجتماعي للفن قضية أساسية، وجعلناها محورا رئيسا، عموما لقد فتح لي كتاب النقد الفني الباب واسعاً على التجربة الجمالية وطبيعة الفن وتركيبه وتقديره والمشكلات التي تواجهه من قبيل القبح في الفن، والحقيقة والاعتقاد فيه، والأخلاق، كما أنه فتح لي باب علاقة أولى متصلة ومحفورة داخلية مع فاروق عبدالقادر، تدعمها مواقفها المجيدة من هنز وانحطاط أصبحا يحوطاننا ويتركاننا على رؤوسنا يوماً بعد يوم، وعلاقة ثانية مشفوعة بمحبة الفلسفة ومحبة الرجل لها، رغم أنه خانها أحياناً وابتعد عنها كأنه عاشق يبحث عن أوقات الراحة أو عن سبيل لأواصر جديدة، العلاقة الثانية مع فؤاد زكريا وهأنذا أضغ أمامي كتاب النقد الفني وذكرياتى معه، وهو جاسى حول عظمة ترجماته، وهى أولى فضائله، كل السنوات التى تلت معرفتى بكتاب النقد الفني ظلت تؤكد لى أن القاهرة بلغتها المستقيمة الواضحة، غير الميالة للعب، غير الميالة للحيرة والارتجاج، هى ست المدن العربية، سيدتها الكاملة فى ترجمة التاريخ والعلوم النظرية والسياسة والفلسفة، وللسبب ذاته، سبب اللغة المستقيمة الواضحة تراجع مكانة القاهرة، وتأتى ربما بعد بيروت، ربما بعد عواصم أخرى، فى ترجمة الفنون والآداب، فى ترجمة الروايات والشعر حيث تفيض اللغة غير الثابتة بهواء أكثر فتنة، كان فؤاد زكريا مسبقاً بمترجمين عظماء زامل بعضهم، ولكننا نذكر تلك العلاقة بينه وبين زكى نجيب محمود، وكيف كان فؤاد يترجم وزكى يراجع، وأحياناً كيف يترجم فؤاد، ويراجع أحمد خاكى، الإنجاز الأكبر لأستاذة الفلسفة المصريين ربما يكون فى انفتاحهم على الترجمة، فى جهودهم المثابرة على نقل ما يرونه ضرورياً، كأنهم ينقلون الأصول من لغتها إلى لغتنا، كأنهم يدركون أن لغتنا مازالت فقيرة فى هذا الباب لامتناع أسباب إنتاجه، إن لم تكن معدومة ومعدمة، كلهم أخذونا عبر طرق وسبل مختلفة إلى البنابيع، فعلمنا عبدالرحمن بدوى وزكى نجيب محمود ومحمد عبدالهادى أبوريده وزكريا إبراهيم وعثمان أمين ومحمود الخضيرى وأحمد فؤاد الأهوانى وإمام عبدالفتاح وإمام وآخرون، انشغل عبدالرحمن بدوى بالروائع المائة والآداب والفلسفة اليونانية والفلسفة فى عصورها التالية وبالوجودية خاصة وبالتراث العربى، الصوفى منه والمنبؤ، وبكتابات المستشرقين، وانشغل زكى نجيب بترجمات تتصل بالفلسفة التى اعتقدها، المنطقى لجون ديوى والفلسفة بنظرة علمية لبرتراند رسل، وقصة الحضارة ومحاورات أفلاطون، ثم انكب فى سنواته الأخيرة على التراث العربى يناغيه ويتصالح معه، وقدم لنا الآخرون مؤلفات ديكارت وكانط ومارتن هايدجر وهيجل وولتر ستيس ووليم جيمس، والفن خبرة لجون ديوى، أما فؤاد زكريا فإنه لم يعتمد خطة أحد من هؤلاء، لقد ترجم من التراث اليونانى، يوتوبياه المعروفة، جمهورية أفلاطون، وترجم تاسوعيات أفلاطون، ليخرج منهما إلى حاضرنا ولا يعود إلى الماضى ثانية، يونانيا كان أم عربيا، يخرج إلى حاضرنا ولا يغادره، لم ينصرف انصراف أحد من هؤلاء فى الاهتمام بالتراث، ترك التراث يعمل فى السر، وكأنه لا يريد أن يرى عمله، كأنه لا يرى عمله، لم ينصرف انصراف أيهم إلى الاهتمام بالفلسفة كلها، تركها تعمل فى السر، وكأنه لا يرى عملها، كان يتهاى لأن يحلن أمام نفسه أنه لن يكون أخير جيل الموسوعيين وآخرهم، لن يكون منهم، ويتمنى ألا يصنفه أحد المصنفين على أنه مقدمة جيل غير الموسوعيين، وخروج فؤاد زكريا على جيل الموسوعيين خالطه خروج آخر، خروج من هاجس كتابة الفلسفة على أنها عمل أدبى، عمل فى اللغة، وفى الإيقاع، وفى الرؤية، عمل فى القلب، كان زكى نجيب محمود حريصاً على أدبية نصوصه، حرصه على دقة رؤياه، ونصوصها، حتى إننا ونحن نرفع ياقاتنا زهواً، نرفعها إلى أعلى، ونظن، ونكثر من الظنون، أننا تجاوزنا فى أحيان كثيرة تلك الرؤى وعبرناها، نكتشف أننا لن نتوقف عن قراءته، سنستمر فيها استمتاعاً بأدب الكاتب ولذة الكتابة، وكان الأدب خفر نتاج زكى نجيب محمود وحماه حماية تفوق بكثير حماية الوضعية المنطقية له، فؤاد زكريا ترك كتاباته غارية، وغامر بها، واشترط عليها أن تحيا حياتين، حياة علمية، وحياة فعلية لمجازية، أو أن تموت، وعندما اعترضته الشخصيات الكبرى التى كتب عنها: نيتشه، وسينوزا، وهربرت ماركوز، بدا لنا وكأنه غريب فى أرض غريبة، فنيته المأخوذ فى بداية حياته بفلسفة هوبنهور، سرعان ما يرى أن فاجتر حقق عملياً آراء شوبنهور النظرية،

ولكن عندما اهتدى نيتشه إلى ذاته، وعرف طريقه، أدرك أن فاجنر عاجز تماما عن أن يقدم إلى البشرية شيئا مما يريد هو، وأن فاجنر ليس عاجزا فقط عن بلوغ هدفه الإصلاحى، بل إنه يسعى إلى هدف مضاد، وهكذا تم الانفصال التام بينهما، فى الخمسينيات صدر كتاب فؤاد زكريا عن نيتشه، حيث يقرر أن قصته مع نيتشه هى قصة الكثيرين، لأن المرء إذا بدأ حياته العقلية بداية سليمة سيسعر بحاجته إلى مفكر تأثر على الأفكار والمثل السائدة، إلى مفكر يدعو إلى تحطيمها بقسوة وعنف، ولا يعتمد التوفيق أو المهادنة، وعندئذ لن يجد أفضل من نيتشه فى ثورته، لن يجد أفضل من نيتشه فى تعظيمه لأصنام عصره، غير أن فترة الثورة هذه تعقبها فى كل تطور طبيعى سليم فترة للبناء الإنسانى الهادئ، وعندئذ لن يجد المرء فى نيتشه مرشدا له ، فى هذا الطور لا يمكن لنيتشه أن يكون مقنعا، بعد عشر سنوات وفى سنة ١٩٦٦ يكتب فؤاد زكريا مقدمة الطبعة الثانية لكتابه (نيتشه)، ويقرر أن هذه السنوات العشر قد زادت العالم تباعدا عن تفكير نيتشه، وأن الشواهد تدل على أنه من الصعب أن تصل تعاليمه مرة أخرى إلى الازدهار الذى كانت عليه ذات مرة سابقة، إن نيتشه يتحول تدريجيا إلى فيلسوف تاريخى، أى أنه يموت، المدهش أن علاقة نيتشه بفاجنر تحيا مرة ثانية فى علاقة فؤاد زكريا بنيتشه، فنيثشه آمن ثم كفر بفاجنر، وفؤاد آمن ثم كفر بنيتشه، الغريب أنه فى كتابه عن هربرت ماركيز سيبدو مسكونا بهاجس إنشاء مسافة بعد بينه وبين ماركيز، وكأنه لا يريد لأحد أن يضعه فى دولاب نظرية ما، أو متأخرا إلى حدود التماهى مع فيلسوف ما، ستأتى مقدمته لكتابه عن ماركيز مثل عاصفة تعصف بتعاطفنا مع المكتوب عنه ، فهو ينتمى إلى أسرة يهودية ، انتماء يظل متمسكا به ولا يحاول أن يتحرر منه ، مثلما فعل ماركس بصورة قاطعة، ومثلما فعل فرويد بصورة أقل، وهو يعمل لمدة طويلة فى أعمال تخدم نشاط الحكومة الأمريكية المتعلق بالشؤون الروسية وشؤون أوروبا الشرقية بوجه عام، إذن فمن غير المنطقى أن يكون موقفه من الصراع بين المعسكرين هو موقف الحياد، وهو يقيم فى الولايات المتحدة كوطن ثان له، الجزء الأكبر من عمره فيتعرف معرفة مباشرة على طبيعة المجتمع الصناعى المتقدم ، ويكتب نقده الحاسم لهذا المجتمع فى تناقض صريح مع اشتغاله فى خدمة النشاط الأمريكى الموجه ضد أوروبا الشرقية، المدهش فى ماركيز وفؤاد زكريا معا، أنهما يريان أن وجود قدر ولو قليل من النزعة العدوانية يساعد الإنسان على الارتقاء بذاته وتجاوزها، وذلك إذا استطاع أن يتسامى بعدوانيته الغريزية ويوجهها فى اتجاهات إيجابية بناءة، خاصة فى تلك المناطق من العالم التى لايزال فيها أمام الإنسان شوط طويل حتى يتحرر عجزه أمام قوى الطبيعة ومن استغلال الآخرين، إنهما معا يريان ما لا يراه آخرون شاءا أن يستفيدوا من التسامح فاعتبروا أن صلة قرابة وثيقة تشبه الأخوة تربط بينه وبين الحدادته، أقول إنهما ماركيز وزكريا يريان معا أن التسامح الذى هو مبدأ أساسى فى الرأسمالية التوليدية قد يدخل مجتمع الحدادته، وأن مجتمع الحدادته قد يظل يقبل المبدأ ذاته، ولكنه يحوله ببراعة شديدة إلى سلاح للمحافظة على كيانه والقضاء على كل معارضة حقيقية، فالتسامح المطلق الذى يُسمح فيه لكل رأى بالتعبير عن نفسه بحيث يتساوى الحق والباطل، والصحيح والزائف، والبناء والهدام، والتقدمى والرجعى، هو سلاح يخدم الرأسمالية ولا يلقى بها أى ضرر، وفى ظل هذه المساواة المطلقة تضع قضية التقدم الإنسانى وتُرثَف، ويتمتع الموقف العام للمجتمع إزاء ضروب الاختيار العديدة، وعندما يكون الرأى العام مسمما بفعل وسائل الإعلام التى يملكها أو يسيطر عليها النظام القائم، ويكون لدى الجمهور رأى جاهز سلفا فى المسائل الكبرى، رأى يتفق مع ما تريده المؤسسة، فعندئذ تضع قيمة الحرية المطلقة، ويظهر شكل جديد فريد من أشكال القضاء على الحرية، هو ذلك الذى نتعدهم فيه الحرية نتيجة لعملية منح الحرية ذاتها، ويزيد فيه القمع كلما ازداد التسامح، إن فؤاد زكريا يجرى وراء هربرت ماركيز فى شوارع مفتوحة أحيانا وموصدة أحيانا، لينتهى بترجمة كتابه (العقل والثورة)، كأن ولده لهيجل هو ما يجعل شوارع ماركيز تتسع وتفتح، كأن ولده لهيجل هو ما يقوده إلى ترجمته تلك، إنها كتب ثلاثة: نيتشه، سبينوزا، ماركيز، تشخص وتتجسد أمام عيني وكأنها مشروعات ناقصة، فكلهم موجودون بكثافة أكثر وحضور أشد فى

أماكن أخرى غير الأماكن التي اختار فؤاد زكريا أن يراهم فيها، الغريب أنه في فترات لاحقة سوف ينصرف إلى ما يعطل مسيرته الفلسفية، أكاد أتمسك له الأعذار، أكاد أزعج أن تأسيسه للمشروعات الثقافية التي عكف عليها في هذه الفترات، كان عملاً نافعاً لنا جميعاً، كأن يقوم بالإشراف على مشروع مازال قائماً يهدى من خطاه وبرامجه، وهو مشروع (عالم المعرفة)، كأن يمارس جدارته كأستاذ للفلسفة في جامعات ناشئة تحتاج إلى أستاذ حق، يرسي مناهج التفكير العلمي ويفتح آفاق الفلسفة، ويدل على نظرية المعرفة، كأن ينشغل بالواقع وما حدث ويحدث فيه، ويتساءل حوله، ويسأله، ويصطدم به، ويكتب عن الصحو الإسلامية في ميزان العقل، وعن الحركات الإسلامية المعاصرة، وعن عمر الغضب، وعن العرب والنموذج الأمريكي، مع العلم أيضاً أنها كتب مثلها مثل كتبه الثلاثة، أسبينوزا ونيشيه وهربرت ماركيز، تخصص وتتجسد أمام عيني وكأنها مشروعات ناقصة، ولكن مادامت هرطقات ماركيز هي حقيقة ماركيز، فإن مشروعات فؤاد زكريا الناقصة، هي حقيقة فؤاد زكريا، وفؤاد نفسه يعرف أن من لا يعرف التراث قد لا يستطيع أن يفتح صندوق الحركات الإسلامية المعاصرة، ربما يكسره، فيري الشظايا، وربما يتركه مغلقاً ويخمن ما فيه فيري الأطياف، ومع ذلك أكاد أتمسك له الأعذار، أتفعله بهاجس أيديولوجي للإصلاح والتغيير يهمل الفلسفة الخام وينشغل بالإفهام والمباشرة، يترك فرض العين الذي لا يقدر أن يقوم به سواه إلى فرض كفاية يستطيعه كثيرون، حتى رئاسته للجنة الفلسفة التابعة للمجلس الأعلى للثقافة كانت خطيئة انتهت بمكيدة دينية أطاحت به، في سنتي الجامعية الثانية، كانت جماعات اليسار الماركسي هي الغالبة على المشهد، وكانت حالة اللاسلم واللاحرب، وموت عبدالناصر القريب العهد، وعدم استقرار السادات على الصورة التي يجب لنا أن نطالعها، كانت هذه الأمور كلها تحيطنا بالحيرة، خيال عبدالناصر تتغلى عنه الصور الجميلة، حتى لحم عبدالناصر بدأ يذوب ويسقط متخلياً عن خياله، ولم يعد لنا إلا هيكله العظمي الذي اكتشفنا أيامها أنه هيكل دكتاتور، وأن حذاءه هو حذاء بونابرت، ورأسه مرسوم على كهف مهجور، قيل كانت تسكنه كتيبة من المثلثيين التاريخيين، ليس أولهم عمر بن الخطاب، وقد يكون بينهم ستالين، وقد يكون بينهم أشخاص مجهولون، في هذه الفترة ساعدني فؤاد زكريا على اجتياز حيرتي، وعلى رؤية عبدالناصر كما كان يراه، وكما أصبحت أراه، لبعض الوقت، ثم أصبحت أراه أكثر سواء ببقية الوقت، ساعدني على تجنب رؤية العالم كما كانت تراه ماركسية القرن العشرين، بعين الطلبة زملائي، ويعيون منظرهم وقادتهم، أعزني فؤاد زكريا من يدي، وسرح بي أكثر من مرة، هو لا يحب المشي في الحقول، ولا قرب الترع، هو يحب المشي في الشوارع الواسعة الطويلة، التي تشبه شوارع فلسفة العلم، وشوارع النقد الاجتماعي، في أثناء سيرنا معا علمني كيف أحب الغرب، وعلمني أيضاً كيف أحبه دون أن أسقط تحت أقدامه، كيف أنظر في عينيه، أن أنقده، وأرى سوءاته، فؤاد زكريا لم ينهر بالغرب، تذكرت كيف كانت عينا حسين فوزي مرآتين تعكسان الغرب، كيف كان يطلب منا أن تصبح عيوننا مثل عينيه، وتذكرت كيف كانت عينا فؤاد زكريا مرآتين تعكسان زمنه وتعملان على تغييره، وتتظان إلى الغرب لتكتسب خبرة التغيير إذا أمكن، خبرة العمل، لذا لا يمكن أن ننسى أن ما لن يزول من أفعاله يعيش في ترجماته، النقد الفني، الفن والمجتمع عبر التاريخ، جمهورية أفلاطون، تاسوعات أفلوطين، الفلسفة أنواعها ومشكلاتها، الفلسفة الإنجليزية في مائة عام وبقلم فيلسوف ألماني، أو مؤرخ فلسفة ألماني، وفلسفة العلوم، وحكمة الغرب، والغرب والعالم، وعصر الأيديولوجية، والعقل والثورة، إن ما لن يزول من أفعاله يعيش في بعض زوايا مجلته ومجلة زكي نجيب محمود (الفكر المعاصر)، والتي لسبب لا نعلمه لم تحاول سواء هيئة الكتاب أو دار الكتب، أن تعيد إصدارها في مجلدات كاملة، مثلما لم تحاول أن تعيد إصدار مجلة يحيى حقي (المجلة)، وكأنهما- الفكر المعاصر والمجلة- مغضوب عليهما، في الوقت الذي أعادت فيه، سواء الهيئة أو دار الكتب، إصدار كل الدوريات الأخرى وبعضها لا يستحق .

في سنتي الجامعية الثانية ساعدني فؤاد زكريا على اجتياز حيرتي، ومازلت أحتاجه ليفرق لي بين متشابهات

ومتتاليات، أحতاجه ليدلنى على ذلك الجزء المتعفن من نسيج الحدائة، قبل أن تزيعه ما بعد الحدائة، وذلك الجزء المتعفن من نسيج ما بعد الحدائة، والذى يوشك أن تزيعه الحدائة الثانية، التى يمكن أن يقال عنها الحدائة الأخرى، يمكن أيضا أن يقال عنها الحدائة البديلة، وبطريقة شباب الإنترنت والمدونات سيقال عنها (الآلترمودرنيزم) إلى أن نجد اسما لائقا، أو غير لائق نتفق عليه، ونعتمده، ثم نتشدد به، أحতاجه لأنه هو من يستطيع أن يشير بإصبعه السبابة إلى بطن ما بعد الحدائة وخصرها، وإلى القيم التى ماتت أو تماوتت داخل هذا البطن، وإلى انزواء مثقفيتها، انزوائهم كطليعة وكأصحاب دور، وانزواء كل مكان خاص ليصبح المكان العام هو مكاننا الفسيح الذى يصرون على إقناعنا بأنه العالم الواحد، وفؤاد زكريا هو من يستطيع بجملة أصابعه أن يشير إلى ذراعى الحدائة الثانية، وإلى انبعاث القيم المتماوتة وعودتها فى إهاب جديد، وإلى عودة المثقف بمكانه الخاص ومحلّه الخاص الموصول بالعالم عبر شبكة اتصالات لا تكل عن العمل ، هاأنذا أراه وأرأى أسعى إلى الجامعة من أجل أن أتعلم منه، لكنه غدر بى، وسافر قبل أن أصل، كنت أسأله أيامها، ما أسأله الآن، هل الأخير، أخير كل شىء، لم يوجد بعد؟ وهل الأول، أول كل شىء، يعود فى صورة أخرى كأنه ليس الأول، كأنه مولود بغير شعر، بغير لغة، بغير قبعة، بغير حذاء؟ وهل الحاضر هو سيد الأزمنة حقا، سيد ماضيه، وسيد مستقبله؟ هل الحاضر مشغول ومخيط بخيوط النسلت من نسيج الأول، نسيج الماضى، وكلنا يعرف أنه سميك، ومن نسيج الثانى، نسيج المستقبل، وكلنا يعرف أنه نسيج شفاف ومضرب؟ هل جائزة ضائعة لأن رجلا فاسدا يحجبها خير من جائزة يمنحها لك ذلك الرجل الفاسد؟

ومثلما كنت أريد أن أبدا بالشعر والغناء، ولم أقدر على فعل ذلك، فلئننى أريد أن أختم بالشعر، حتى ولو اختصته، كأنى عاشق أذهب إلى بيته، وأدق بابه، وبدلا من أن أطعن بآلة حادة يملكها إسلاميون ابنته التى نسيت اسمها فى أول مقالتي، بدلا من أن أطعنها ظنا منى أننى أطعنه هو، سأهديها ثلاث وردات نبتت فى قلب شاعر مشهور، ولما طالت أغصانها نفذت من رأسه، فقطفناها، أهديتها مرة لمحبوبة ضاعت منى، أهديتها مرة لرجل اسمه تروتسكى، وهأنذا سأهديها ثلاث وردات، عليها تشمها ثم توصلها إليه:

ولما صار ود الناس خبا
وصرت أشك فيمن أصطفيه
ولم أر فى عيوب الناس عيبا
جزيت على ابتسام بابتسام
لعلنى أنه بعض الأتنام
كنقص القادريين على التمام

فؤاد زكريا: حركة العقل

محمود نسيم^(*)

ليس استهلالا للكتابة عن الدكتور فؤاد زكريا، ولا توصيفا مجملا لإنتاجه الفكرى المتعدد، حين أقول إنه يمثل لنا - حياة وكتابة - تجربة مرجعية تكونت وامتدت عبر سنوات متصلة، مشكلة واحدة من الذرى الفكرية التى تجلى عبرها المفكر متحاورا مع زمنه الاجتماعى والثقافى برؤى متجددة لا تعرف الخطاب النفعى ولا السكون العقلى ولا يقين المطلقات ولا التبرير العقائدى، تعرف- نقيضا لذلك كله- قلق الطريق وعصف الرحلة وليس أمان الإقامة أو هداة الوصول.

أقول تجربة لأن إنتاج فؤاد زكريا ليس مجرد دراسات وبحوث وترجمات ومقالات وسجلات، ولكنه تجربة عقل استقصى التاريخ الفكرى وأدرك تحولاته الجذرية وسياقه الاجتماعى بحس متسائل ومنهج نقدى ولغة كاشفة تحلل الوقائع والأفكار وعناصر الموضوعات والقضايا ويصوغها فى كل مركب قابل هو ذاته إلى تفكيك وتحول. وأصف تلك التجربة بأنها مرجعية لأنها - ومثيلاتها من التجارب الأخرى - شكلت الأساس الفكرى والمنهجى لما يمكن أن تكون عليه التيارات العقلانية فى الثقافة العربية وأعطتها سماتها الكلية، هذا الأساس الفكرى يبدو لى- بشكل عام- مرتكزا على أربع خطوات هى: العقل - النقد - السؤال - الحوار.

حيث يعمل العقل ابتداء ويتحرك منطلقا من طاقته التحليلية ونزوعه الهادف إلى التغيير الدائم، بهذا المعنى، فإن العقل لدى فؤاد زكريا إطار جامع، هو شرط الوجود البشرى وعلامته، بل وغايته كذلك. الخطوة الثانية يمثلها المنهج النقدي الذى يضع المسلمات والتاريخ المكرس بسطوته الزمنية وبنيته المهيمنة أمام حركة نقد لا تتوقف عند طابعها السلبى، أى عند الهدم وزعزعة الأسامات والمواريث، وإنما تسعى إلى إقامة صياغات وأبنية مغايرة، النقد هنا ليس مجرد استكشاف ما هو سلبى أو تراجع فى الأفكار والوقائع والتواريخ وليس طاقة هدم تحتفى بالانقطاع الاجتماعى والمعرفى وإنما هو حركة توليد واستكشاف بناءات مرجعيته العقل ومدارها السؤال المنهجى، وتلك هى الخطوة الثالثة، وأعنى ارتكاز فؤاد زكريا فى سجلاته وتحليلاته على سؤال جوهرى يكون هو مدخله البحثى لاستقصاء موضوعاته المختلفة، السؤال هنا ليس حيلة إجرائية أو مقدمة لإجابات أو حتى صيغة بحثية، بل هو قبض وإمسك بما هو جوهرى فى القضية أو الشخصية أو الواقعة وإجمال ذلك فى سؤال يستجليه العقل وحركته النقدية، هذه الخطوات أو الانتقالات الثلاث التى يشكلها العقل والنقد والسؤال تقضى إلى خطوة رابعة هى التمازج الذى لا يعنى فقط تقابلا بين فكرتين أو سجلا بين

(*) شاعر وناقد مصرى.

رؤيتين أو تضادا بين عقليين، التمازج هنا يعنى انتظام تجربته الفكرية فى نسق حوارى يستهدف تحويل العقل القارئ (أو المتلقى) له لى يكون له سؤاله الخاص وحواراته العقلية الذاتية، وليس فى صيغة ثابتة ونهائية تسعى إلى ما يسمى بالقول الفصل أو الكلام الجامع.

ولست أظننى بحاجة إلى تأكيد أو حتى الإشارة إلى أن تلك الخطوات أو الانتقالات الأربع (العقل - النقد - السؤال - الحوار) لا توجد لدى فؤاد زكريا فى شكل منفصل أو متتابع وإنما هى حركة متداخلة متصلة، وما رصدناه على هذا النحو التجريزى إلى مدخل إجرائى لاستكشاف آليات تشكيل إنتاجه المركب.

نقطة إضافية أود إثباتها هنا، وهى أن الدكتور فؤاد زكريا لا يتعامل مع مادته المعرفية ومصادره البحثية، وهى كثيفة ومتعددة، باعتبارها مادة مجموعة ومنظمة مستندة إلى مصادرها، وقابلة للتحليل والبحث والكشف، ولكنه يدمج المادة والاستكشاف العقلى والسؤال المنهجى وحركة النقد والصيغة المتحوارة معا، فى عملية واحدة، فى كل مركب ومتعدد.

وبتوصيف مجمل لعمله وتاريخه، سواء على مستوى الإنتاج الفكرى أو الممارسة العملية، فإن فؤاد زكريا يظل مفكرا خارج سلطة النص وغواية الموقع وأسر المركز وسطوة المنفعة، بكل ما تمليه أو تفرضه السلطة والموقع والمركز من نزعات تبريرية قبيحة تستهدف - أيا كانت ادعاءاتها - احتجاز الإرادة واعتقال العقل.

ومن هنا - فقد يبدو ضروريا أن أشير إلى جملة من الحقائق التى صاحبت وشكلت مسيرته الفكرية ومواقفه العملية معا. فهو أولًا قد اختار عن بصيرة مبكرة الاحتفاظ لنفسه باستقلالية معينة ومساحة حركة منفصلة ليس فقط عن

الأجهزة والمؤسسات الرسمية وإنما، أيضا، عن التيارات والتجمعات والأحزاب الفاعلة فى الساحة العربية، مساحة متوازنة على نحو دقيق، تتيح له المشاركة والتفاعل لا التقلص والانزواء. أما كم نمية هى تلك الاستقلالية فذلك ما يمكن أن نبينه من حقيقة شيوع أنماط ثقافية تستمد تواجدها من المقعد، وتكتسبه - كالإعلانات - من الإلحاح المتكرر على الاسم وتذهب من وقت لآخر لتكمل الصورة الرسمية كإطار زخرفى لا أكثر. كما اختار الدكتور فؤاد، ثانيا، نوعية معينة من القضايا والموضوعات التى يمكن اعتبارها بشكل ما خطيرة وشائكة، فهى ليست مقصورة على اهتمامات فئة بعينها ولا تدور فى دوائر تخصصية ضيقة، وإنما هى موضوعات تمثل هواء كل يوم، موضوعات صراعية تطاحن فيها المصائر والتواريخ والكتل والإرادات. فالثقافة، وفق نموذج فؤاد زكريا وبتعبيراته ذاتها: "ليست أمانا واطمئنانا، وليست دعة وهندوا وإنما هى العيش فى خطر، وهى قلق وتوثب دائم".⁽¹⁾ وهكذا يتبدى لنا دائما وعليه غبار التماثيل المحطمة نافضا عن يديه الثوابت الصماء، ثوابت الواقع والوعى والتاريخ، تلك التى لم تصبح كذلك، إلا لأن تحولوا جذريا فى البنية الاجتماعية والثقافية العربية لم يحدث، وانقلابا حقيقيا فى نظام الرؤية والتصور لم يتم. ولعل من الأمور ذات الدلالة

ما يمكن أن نلاحظه من أن معظم كتابات الدكتور فؤاد مقترنة دائما بمواجهات ومجاهبات وردود أفعال حادة، فهو لا يكتب بحثا أو كتابا ويكتفى، ولا يلقي محاضرة أو يشارك فى ندوة أو لقاء وفقط، لكنه يثير ويستفز ويحرك أكثر مما يقرر ويستقصى ويحلل بحيث تصبح كتاباته والكتابات المضادة لها وحدة واحدة، ولا أشتب إذ ذاهبت إلى أن أفكار الدكتور فؤاد تتضح مبورة ومصفاة فى الموضوعات الخلافية والسجالية وفى طاقة الكشف عن ما يسمى فى النقد الثقافى بالأنساق المضمرة، الخفية، والمسكوت عنها فى التاريخ والواقع والسلطة، سواء كانت دينية أو اجتماعية. وهكذا - من بين القضايا والاشكاليات والموضوعات المتعددة والمتشابكة التى أثارتها تجربته الفكرية، فإننى أود أن أتوقف قليلا - وبتفصيل جزئى - أمام قضيتين أراهما أساسيتين فى جذاريته الفكرية الممتدة، وأعنى بهما مفهومي: العقل والغرب.

فى توصيف مجمل لفكر "ماركيز" يرى الدكتور فؤاد زكريا أنه يمثل نموذجا للبحث الفلسفى الذى لا يكتفى بمعالجة المفاهيم أو المذاهب بصورة تجريدية تعزلها عن مضمونها الاجتماعى، بل هو يحاول دائما كشف هذا المضمون حتى

فى أشد المفاهيم تجريداً، وحتى فى تلك المذاهب التى تبدو بعيدة عن حركة الواقع ومجرى التاريخ، وهو من جهة أخرى ينبع عن الأسس الفلسفية للحركات والتيارات الاجتماعية، ويؤمن بأن هناك من وراء كل ممارسة عملية أساساً نظرياً تستطيع الفلسفة أن تعبر عنه تعبيراً كلياً، وهكذا يتبين لنا، كما يرى فؤاد زكريا فى موقف "ماركيوز" الفلسفى اتجاهان متكاملان: أولهما الاتجاه إلى كشف الأساس العينى - المستمد من تجربة المجتمع الفعلية - للمعاني والأفكار الرئيسية التى تحكمتم فى مسار الفكر الفلسفى، وثانيهما هو الاتجاه المقابل الذى لا يكتفى فى تحليله لأية حركة اجتماعية بالوصف المباشر، بل يمتضى فى التحليل حتى يكتشف لها أسساً فلسفية^{١٠}.

هذا التوصيف المجمل لفكر "ماركيوز" هو ذاته ما يمكن أن يكون مدخلاً لفكر فؤاد زكريا، فهو كذلك يبحث عن المضمون الاجتماعى للمفاهيم أو المذاهب أو ما يسميه الأساس العينى القائم على التجربة والممارسة الاجتماعية، وبحركة عكسية، يقوم بالكشف عن الأساس النظرى للحركات الاجتماعية وتحولاتها المتداخلة.

فى هذا السياق القائم على حركتين متصلتين فى وحدة منهجية، يمكن أن ندرج مفهوم العقل لديه فى هذا التحديد الأولى الذى يشير إلى العقل باعتباره ملكة الربط بين الأفكار وفقاً لمبادئ كلية، هاتان الصفتان (الربط - المبادئ الكلية) هما ما يحددان فى تصورى حركة العقل فى تجربته الفكرية، فهو لا يكتفى بالربط بين الأفكار فى نظام توالدى قائم على السببية والتعاقب، وإنما تأتى عملية الربط هذه وفقاً لمبدأ ضرورى وكلى، بحيث نصبح أمام صورة للعقل ترتفع من مستوى اللفظ أو المعنى إلى مستوى المفهوم، رغم أن ذلك يتم فى صياغة إجرائية عملية قائمة على الاشتباك المباشر مع موضوعات لحظية وليس فى إطار نظرى يستقصى تاريخ العقل وبنائه.

وفى كتاباته المتداخلة والمتحورة مع القضايا الراهنة لا يتوقف كثيراً أمام الأسئلة التى تحدد مبادئ العقل الكلية، وهل هى قبلية أم مكتسبة، ثابتة أم متغيرة، وهل هناك عقل كل أم عقول فردية؟ ولكنه يتعمق تلك الأسئلة ومجالاتها فى المعرفة والوجود والإلهيات متقصياً فى بؤهته الفلسفية.

هذا الطابع الإجرائى والعملى لحركة العقل يجعلنا أمام أطروحة تغير وليس مجرد أطروحة تنقش، ولتفصيل جزئى لتلك النقطة يمكن أن نقوم باستعراض عام لتجليات العقل وتحديده النظرى وحركته الكشفية.

ابتداءً - وفى سياق تحليله لأزمة العقل، يرى فؤاد زكريا أننا يمكن أن نفهم العقل من خلال ما يقابله أو ما هو مضاد له، وذلك لأن الأزمات التى يمر بها تقضى إلى تغليب المفاهيم المضادة وتأكيددها فى الإدراك النظرى والممارسة العملية، وعلى ذلك فإن معرفة القوى أو الملكات المضادة يمكن أن تجلى الغموض المحيط بطريقتنا فى فهم العقل.

هذا التحديد الأولى - التمهيدى بدرجة ما - يشير إلى أنه يرصد مفهوم العقل من خلال السلب ويميزه بالبد، أى من خلال الحركة العكسية لفعالياته والملكات المتناقضة معه، وهنا يمكن أن نستجلى - بصورة أولية كذلك - منطق الثنائيات الذى يشيع فى فكره وبشكل بعض مساراته، فهنا ثنائية أولى، فى أحد طرفيها يمكن العقل جوهرًا مجتلياً فى ذاته فى حالة إيجاب كلى، وفقط فى مراحل الانتكاسات واضطراب الأزمات، تتجسد الملكات المضادة أو الفعاليات المتناقضة وتشكل طرف الثنائية الآخر. ولا نود هنا أن نستبق النتائج المترتبة على ذلك الفصل بين طرفي الثنائية، ونشير إلى أن فكر فؤاد زكريا ربما يكون قد اتخذ شكلاً آلياً فى تلك النقطة، فوضع خطأ أو فاصلاً متخيلين بين كيفيات الإنتاج والإدراك المعرفيين والتى لا تصور إمكانية الفصل بين عناصرها المكونة، فنقول هذا تجلى العقل كاملاً، وهذه عوارض الأزمات المتمثلة فى العاطفة والسلطة والأسطورة، وهى الملكات الثلاث المضادة التى يدرجها فؤاد زكريا نقيضاً للعقل وتعريفًا بالسلب لمفهومه، قد يبدو هذا استباقاً متعجلاً، بل أننى أميل إلى اعتباره كذلك يقيناً وليس احتمالاً، خاصة إذا ما كان فؤاد زكريا غير معنى هنا بالتعريف النظرى المتنبه لخط التطور التاريخى لمفهوم العقل فى الثقافة الحديثة وأسئلته المعرفية، قدر ما هو معنى باستجلاء المفهوم فى صورته الإجرائية، ومن هنا يغدو طبيعياً أن يرصد النقيض ويحدد

المضاد، حتى لو أفضى ذلك إلى ثنائية شكلية بدرجة ما، أثبتتها في مدخله التمهيدي وتجاوزها بل ونقضها مستدركا ومتحوبا في تحليله للملكات المضادة، وكما أشرت فإن تلك القوى المتناقضة مع عمل العقل هي العاطفة أو الانفعال والسلطة ثم الأسطورة، هكذا تبعا، التضاد الأول يتجلى في ذلك التقابل بين العقل والعاطفة أو الانفعال، وهو يرصد ذلك مستدلا بالتماذج المتواترة في الحياة اليومية التي تشير إلى تغليب البعض العاطفة في أحكامه واستناد البعض الآخر إلى العقل في التعامل مع الأشياء وإدراكها، ويستدرك بعد ذلك معتبرا أن هذا التقابل يعبر عن تكامل وليس استبعادا أو إقصاء، فالعقل والعاطفة قوتان تجمعتان معا وتعملان كل منهما في مجالها الخاص، والحالة السوية هي في التوازن بينهما وليس طغيان واحدة على الأخرى، هذا استدلال عملي كما هو واضح مستمد من ما هو واقعي ومتواتر ويومي. بعد هذا الالتقاط للنموذج اليومي ينتقل إلى الاستدلال النظري لإشكالية التضاد بين العقل والعاطفة، وهي الإشكالية التي تأخذ تجسدها المعرفي لديه في العصور الرومانتيكية التي مثلت انقلابا على مفهوم العقل وكل فكر منهجي ومنطقي، ففي كل ما هو رومانتيكي إعلاء للانفعالية والعاطفية واعتبار العقل ملكة انقطعت صلاتها بمنابع الروح وفيضها الشعوري والتخيلي والمعرفي، وهذا مبدأ يراه متجلدا ومتجسدا في الصياغات الفكرية لعدد من المفكرين أصحاب المزجة الرومانتيكية وفق تعبيره، وهكذا يدرج، في هذا السياق، أسماء شوبنهاور ونيتشة ودلائ وبرزسون، ويشير بصورة مجملية إلى الأنساق الفلسفية لهم ومبادئها الكلية المتمثلة في الإرادة والقوة والحياة والحدس، ففي كل هذه الحالات، يؤكد الفكر أن لدى الإنسان قوة أخرى تعلو على منطق العقل، وتنفذ إلى لب الأشياء أو جوهرها الباطن، على عكس العقل الذي لا يصل إلا إلى العلاقات الخارجية بين الظواهر. هذا التضاد - سواء في مثاله الواقعي أو إطاره الفكري - ينصب على مضمون الملكتين المتناقضتين (العقل - العاطفة) ومحتوى العلاقة بينهما بأشكالها واشتقاقاتها المختلفة، ويرصد فؤاد زكريا - منتقلا إلى خطوة أبعد - تضادا آخر يتجاوز المضمون أو المحتوى إلى الطريقة أو المنهج، وهو التضاد بين العقل والسلطة، وهو لا يدرج السلطة في إطارها السياسي القمعي المباشر ولكن في إطاراتها المتعددة (الأُسرة - القبيلة - المجتمع - الوحي الديني) مركزا على الوحي الديني باعتباره السلطة الفعلية المقابلة للعقل، ومفسرا الفارق بين المستوى المضموني الذي يتجسد فيه التقابل بين العقل والعاطفة، والمستوى المنهجي الذي يتكون فيه التضاد بين العقل والسلطة، بأن التفكير في حالة اتباع السلطة يكون خاضعا لمصدر يعلو عليه متقبلا أحكامه وشروطه، على حين أن التفكير المرتكز على العقل يعتمد على الموارد الإنسانية وحدها، ويعد فؤاد زكريا أشكال السلطة ولا يقصرها - كما أشرت - على أجهزة الدولة وبنائها السياسي والتنظيمي، ولكنه يركز من بين الأشكال المتعددة للسلطة على الوحي الديني، ويفرق هنا بين الإيمان والوحي، فالإيمان طاقة انفعالية قابلة للتوجيه في أي اتجاه، لا يمثل بالضرورة قوة مضادة للعقل أو حتى مخالفة له، هو في معناه العام قوة محايدة وطاقة خلق وفورة حس انفعالية سواء كان ذلك دافعا للبحث العلمي أو مثيرا للاعتقاد الديني أو مكونا للبناء الفلسفي، أما القوة التي تمثل التضاد الفعلي في الوحي الديني بوصفه مصدرا لسلطة علوية مهيمنة على العقل ومحددة لمجالاته ومشكلة لاستجاباته لأنها سلطة إلهية تضفي طابعها المقدس على عمل العقل وحركة التصورات وصياغة المعرفة، وتحل مفاهيم بديلة متراوحة بين التحريم والإباحة لا الخطأ والصواب، اليقين والحقائق المطلقة لا السؤال والبحث، الكون المغلق المتشكل في سلسلة من الحتميات والضرورات لا الكون المفتوح المبني على الاحتمالات والتغير والكشف.

وتمثل الأسطورة في منظومة المضادات التي يقيمها فؤاد زكريا بديلا مضمونيا أو منهجيا للعقل، تمثل المقابل الرئيسي الأخير ليس فقط في العصور البدائية التي صاغت الأسطورة وشكلت أبعادها الفكرية والدينية وإطارها التصوري، ولكن في العصور الحديثة كذلك حيث يراها عدد من الحركات الفكرية والفنية تعبيراً رمزياً عن القوى الحيوية التي يكتبها العقل ويبعدها عن الإنسان الحديث، وفق هذا التصور، فإن بعض جوانب نظريات التحليل النفسي وخاصة

ما يتعلق منها بالدلالة الرمزية للأحلام وصور اللاشعور الكامنة تؤكد مجددا قوة الأسطورة اللاواعية في مقابل العقل الواعي، وهو ما أحدث تأثيرا متناميا فى المذاهب الفنية الحديثة فى المسرح والنحت والشعر والرواية وصاغ اتجاهات مضادة للعقل الشعورى المنظم سعى إلى استكشاف الأغوار الخفية للنفس البشرية فى العالم الرمزى للأسطورة وأبعادها اللاشعورية.

وهكذا - وفى صياغة تلخيصية - يشير إلى أن "العقل قوة بشرية توضع فى مقابل الانفعال أو العاطفة، وهى قوة مضادة للسلطة بشتى مظاهرها، تسعى إلى التخلص من كل آثار التفكير الأسطوري"^(٣) ويستدرك فؤاد زكريا على هذا التحديد النظرى المجمل لمفهوم العقل الذى لا يكون مكتملا إذا اقتصر على اعتبار العقل قوة للمعرفة أو العلم فقط، وذلك لأن للعقل جانبا عمليا أو جانبا أخلاقيا واجتماعيا، وبهذين الجانبين: الفكرى والعملى، يكتمل العقل ويتحدد مفهومه النظرى وإطاره العملى نقيضا للعاطفة والسلطة والأسطورة.

هذه الملكات المضادة التى أوردها فؤاد زكريا فى سياق تحليله لأزمة العقل فى القرن العشرين هى ذاتها ما رصدناها باستقصاء وتفصيل باعتبارها حواجز أو معوقات أمام نشوء التفكير العلمى وتطوره، مما يعنى - بشكل ما - إنه يقيم تماثلا خفيا بين العقل والعلم بحيث تصبح الظاهرتان فعالية واحدة متصلة على المستويين: النظرى والعملى. وفى كتابة التأسيسى "التفكير العلمى" وبعد تحديده لسمات التفكير العلمى والتى أجملها فى التراكمية والتنظيم والبحث عن الأسباب والشمولية واليقين والدقة والتجريد، بعد هذا يبحث فى العقبات التى تواجه التفكير العلمى وتعمل بالآليات مضادة لطبيعة العقل وتطوره الاجتماعى والمعرفى، ويرى أولى العقبات متجسدة فى الأسطورة أو الخرافة التى قدمت فى إطار بدائى تفسيرا متكاملا للعالم جامعة بين الطبيعة والإنسان فى وحدة واحدة لا فاصل فيها بينهما، ويميز فؤاد زكريا هنا بين الأسطورة والخرافة مدركا أن تحديد الحدود الدقيقة المميزة لما هو أسطوري ولما هو خرافى مسألة عسيرة، مركزا مع ذلك على الفارق فى البعد الوظيفى لكل منهما، فالأسطورة قامت فى العالم القديم بوظيفة مماثلة لتلك التى أصبح يقوم بها العلم بعد ذلك باعتبارها نسقا رمزيا وشعائريا يفسر الظواهر ويكون رؤية الجماعة للعالم، أما الوظيفة التى تبنى عليها الخرافة فهى وظيفة منكرة للعلم ورافضة لمنهجها. فارق آخر يضيفه هو أن الأسطورة تقدم تفسيرا متكاملا للعالم أو لمجموعة من ظواهره، على حين أن الخرافة جزئية تتعلق بظاهرة أو حادثة واحدة، "ففى العصور البدائية والقديمة كانت الأسطورة تمثل نظاما كاملا، فى النظر إلى العالم والإنسان، وكان هذا النظام يتسم، فى كثير من الأحيان، بالاتساق والتماسك الداخلى، أما الخرافات فتتعلق بالتفاصيل، فهى قد تكون متعارضة أو متناقضة فيما بينها، لأن أحدا لا يحاول أن يوفق بين الخرافات ويكون منها نظاما أو نسقا مترابطا".^(٤) بهذا المعنى تصبح الأسطورة بدلا للتفكير العلمى فى العالم القديم، بدلا انقطعت وظيفته وانتهت تمثيلاته الرمزية بانقطاع عالمه القديم وانتهاء البناءات الاجتماعية والمعرفية المكونة له والمنتجة لنسقه ودلالاته، وبهذا المعنى كذلك تكون الخرافة نقيضا ممتدا للتفكير العلمى، متصلا بالزمن الراهن وفاعلا بشكل عكسى للمنطق العلمى، من هنا تصبح الخرافة لا الأسطورة هى النقيض للعلم والفعالية المضادة للعقل.

وبستقصى فؤاد زكريا المبادئ التى تركز عليها الأسطورة وظواهرها المتناقضة مع المنهجية العلمية، ذاهبا إلى أن التفكير الأسطوري يتمثل، أساسا، فى مبدأ "حيوية الطبيعة" ويعنى إضافة الحياة على الظواهر الطبيعية غير الحية بحيث تبدو هذه الظواهر فى صورة كائنات حية منفصلة متعاطفة ومتنافرة، مع الوجود البشرى، هذه الحياة المنبثقة فى الطبيعة والتى تجعل منها قوة مدركة منفصلة وغائية، والتى تشكل المدار الأسطوري وتجلياته وعلاماته، تختلف جذريا عن التصور العلمى الحديث الذى يركز على مطلب مضاد، "فعلى حين أن الأسطورة تفسر غير الحى عن طريق الحى، فإن العلم يسعى إلى تفسير الحى عن طريق غير الحى، أى أن العلم يحاول أن يجد لظواهر الحياة تفسيراً من خلال عمليات

فيزيائية وكيميائية، وقد يتفاوت نصيبه في النجاح من مجال إلى آخر، ولكن ما يهمنا هو الهدف، الذي يقف على النقيض من هدف التفسير الأسطوري للظواهر".⁽⁶⁾

ومن هنا، أفضى مبدأ حيوية الطبيعة "إعطاء الطبيعة صفات الكائنات الحية" إلى التعليل الغائي للظواهر، أي تفسير ظواهر الطبيعة وفقا إلى الغايات التي تحققها هذه الظواهر للبشر، إن فكرة الغائية في تفسير الطبيعة تكون، بهذا المعنى، امتدادا لهذا المبدأ وتطبيقا مباشرا له عبر انتقال فكرة الغائية من مجال الإنسان إلى مجال الطبيعة، وانتشار تصورات حتى بين العلماء أنفسهم أن الحوادث الطبيعية يمكن تحليلها بغاياتها قياسا على الحادث في العالم البشري. بعد هذا الرصد المجمل للفارق بين الخرافة والأسطورة، يتوقف قليلا ويستقصى طبيعة الخرافة وما تشيعه من ممارسات ومناخات مضادة للتفكير العلمي والإدراك العقلي تتفشى في حركة الجماعة وتمس حتى المفكر والعالم، فعلى امتداد مراحل زمنية متعددة كان كثير من العلماء يجمعون بين عناصر من الخرافة وأخرى من البحث العلمي في مركب واحد، والمثال الدال على ذلك كما يوضح فؤاد زكريا هو ميدان التنجيم وعلم الفلك وظاهرة السحر التي تداخلت فيها طويلا وعميقا الممارسات السحرية مع الممارسات العملية، ساهم في ذلك تسيما موقف الكنيسة في عصورها الوسطى من الساحر والعالم، فالساحر تلبسه أرواح شريرة وتتقصص معتقدات خرافية، لذا فإن مصيره يجب أن يكون احتراقا ونفيا، والعالم ينتج معرفة مضادة ويصدر عن منهج يكون فيه العقل لا الوحي هو القيمة المرجعية، ولهذا يصبح موته واضطهاده نهاية حتمية لتجربته، على أن هذا التداخل والاختلاط بين الاعتقادات الخرافية والابتكارات العلمية لم يدم طويلا، فمعالم الخرافة افرقت عن مناهج العلم، والفارق بينهما تدرج متضما مع التجربة الحداثية وامتداداتها وتحولاتها حتى اليوم، غير أن فؤاد زكريا، مع ذلك، يتحفظ على هذه النتيجة القطعية، مفرقا أن "ظاهرة الفكر الخرافي أعقد من أن تكون مجرد بقية من بقايا عصور ماضية يستطيع العلم عبر مسيرته أن يمحو آثارها، ذلك لأن الفكر الخرافي يظل متávلا ومنتشرا حتى في عصر ألعلم وفي أكثر المجتمعات تنظيما، فالعلم والخرافة، وإن كانا ينتميان إلى عصرين مختلفين يطلان متعاشين طويلا، وكأنهما طبقتان جيولوجيتان متراصتان الواحدة فوق الأخرى في الجبل الواحد، كل منهما ترجع إلى زمن مختلف".⁽⁷⁾

وهكذا - يحلل البناء الأسطوري والاعتقادات الخرافية في إطار علاقتها بالمنهجية العلمية، ومن زاوية محددة، هي التضاد بين تلك الأبنية الأسطورية والخرافية وبين المعرفة العقلية، اتصالا مع منهجيتها القائمة على تحديد مفهوم العقل عن طريق رصد الملكات المتناقضة معه والاعتقادات أو الممارسات التي تشكل العقبات الأساسية أمام تجلياته وامتداد فعالياته، ومن هنا، يضع السلطة بأشكالها الاجتماعية وصورها المعرفية ويقينها الديني في تلك المنظومة المضادة، وكما سبقت الإشارة، فإن فؤاد زكريا في بحثه "أزمة العقل في القرن العشرين" اعتبر الوحي الديني هو التجسيد الأعلى للسلطة المتناقضة مع العقل استنادا إلى مصدره الإلهي وطابعه اليقيني وفي كتابه "التفكير العلمي" نجد تركيزا على السلطة الفكرية والعلمية في التاريخ الثقافي التي يعتبر أرسطو مثالها المرجعي الكبير، مما يعني أو يشير إلى أنه يتحرك دائما في منطقة مغايرة للسلطة حتى ولو كانت فكرية، وأنه ضد سطوة النماذج حتى لو تجسدت في النموذج الأسطي. ويعدد فؤاد زكريا العلامات المكونة لسلطة النموذج الفكري وصفاته المكونة عبر التاريخ والتي جعلته مترسقا باعتباره المرجع والمعيار لحركة العقل البشري وأسئلته المتغيرة، ويجمل تلك العناصر الأساسية في القدم الذي يجعل الحاضر مجرد صور منعكسة من ذاكرة تاريخية أكثر من كونه امتلاكا لمقومات وجود راسخ، والانتشار الذي يراه ملازما للمقدم، فإذا كانت صفة القدم تعبر عن الامتداد الطويل في الزمان، فإن صفة الانتشار تعبر عن الامتداد العرضي بين الناس، وتؤدي سلطة القدماء (قداسة الماضي) والانتشار (هيمنة الإجماع) إلى تأكيد مقومات النموذج الفكري الأخرى (الشهرة - الرغبة أو التمنى) وجعله مرجعا للعقل ومعيارا لحركته. ومع تأكيد على الحاجز المتمثل في سلطة النموذج

الفكرى، يشير إلى الحدس باعتباره قوة إدراك متناقضة مع العقل، وقد أشرت سابقاً إلى أنه وضع هذه القوة في إطار الملكات المضادة وتحديدا في إطار العاطفة أو الانفعال، ويكمن إشكال الحدس لديه في أنه معرفة مباشرة تتم بلا وسائط ولا خطوات متدرجة، ويفصل أنواع الحدس وأشكاله استنادا إلى أداة المعرفة (الحواس - العقل) ومجال اشتغالها (الوجود الفردى - الوجود العام)، بهذا المعنى هناك - أولا - الحدس الحسى، وهو الإدراك العادى ورؤية الحواس المباشرة، ثانيا - الحدس العقلى، ويقصد به وصول العقل مباشرة إلى النتيجة المطلوبة، هنا يكون الحدس نوعا من المعرفة التى لا تحتاج فيها إلى استدلال أو استنباط بل تأتى مرة واحدة وبصورة مكتملة - وهناك النوع الثالث، وهو الحدس العاطفى ويعنى شعور التعاطف أو التنافر دون معرفة أو سبب، هو فعل حسى غير خاضع للخبرة أو قابل للتجربة، فورى ومباشر ودون خطوات متدرجة.

ثم يأتى - رابعا - الحدس الصوفى الذى ينتج معرفة بالله تختلف عن تلك المعرفة الاستدلالية المتدرجة التى نصل إليها عن طريق البراهين العقلية، الحضور الإلهى هنا مباشر وإدراكه حدسى والمتوصوف يفتى فى الذات العلوية عابرا تلك اللحظات القليلة التى لا يمكن وصفها بلغة الكلام اليومى ممتلئا بفيض معرفة مباشرة، غير متدرجة هى الأخرى. هذه الأشكال تشترك كلها فى ثلاثة عناصر أساسية يتميز بها الحدس من حيث هو معرفة وعيان مباشر، فهو معرفة مباشرة غير متدرجة ولا تحتاج إلى وسائط، "وهو ينقلنا مباشرة إلى لب الموضوع أو إلى جوهره الباطن، بدلا من أن يكتفى بتقديم أوصاف خارجية أو سطحية أو يقتصر على معرفته من خلال مقارنته بغيره، وهو فى جوهره معرفة فردية، ويتطلب تجربة من نوع خاص، يصعب نقلها عن طريق الوصف، غير خاضعة للتعليم أو التعميم."^٧

إن الإشكال الرئيسى هنا لدى فؤاد زكريا يكمن فى أن المفكرين الذين ينتصرون للحدس يغلطون بين مقتضيات الحياة الشخصية والتجارب الذاتية وبين مقتضيات المعرفة العلمية، أى الخلط بين ما هو فردى وما هو عام. بعد هذا الاستعراض المجمل لمنطلقات فؤاد زكريا وتصوراتهِ الأساسية حول مفهوم العقل فى إطاره النظرى وصياغاته العملية، وتحديداته التى حاولت استجلاء حركة العقل من خلال الملكات المضادة لها والقوى المتناقضة معها، والتى أجملها فى عدد من كتاباته فى الأسطورة والخرافة والعاطفة والسلطة (سواء كانت سلطة نموذج فكرى أو سلطة وحى دينى أو سلطة أب بالمعنى السياسى أو الاجتماعى) إلى جانب حواجز أو عقبات مماثلة تعد بشكل ما امتدادا لتلك المعوقات الأساسية وانعكاسا لها (الإعلام - الشهرة - التعصب وغير ذلك).

ورغم أنه يتجنب اللغة الإطلاقيه والأحكام الكلية، وتتراوح حركته الفكرية بين إثبات الفكرة واكتشاف تناقضاتها فى الوقت ذاته، ورغم أنه يضع فاصلا بين الأسطورة والخرافة فى إطار الفكر البدائى، ويفسر الفارق بينهما استنادا إلى جدلية الزمن وصيرورته، حيث ظل الفكر الأسطورى محتجزا فى زمنه الخاص منتهيا مع انقضاء مرحلته التاريخية، واستمرت الخرافة محتفظة بشيوعها النسبية فى الأزمنة المتعاقبة، رغم ذلك - يظل التصور الأساسى لفؤاد زكريا الذى يضع الأسطورة والخرافة فى سياق مضاد لحركة العقل باعتبارهما نظاما من التصورات قبل العقل أو قبل المنطق، يظل هذا التصور بحاجة إلى مراجعة نقدية، وذلك لأن الإنسان كما عرف بالعقل، حدد أيضا - خاصة بعد كتاب "الأنظمة البدائية للقرابة" لكلود ليفى شراوس - بأنه "خلاق للقواعد" أمرا أو نهيا، تحليلا أو تجريما، وما من عقل بدائى أو حضارى، كما يرى جورج طرابيشي، إلا ويمارس فاعليته وفق قواعد، وما من عقل إلا ويعتبر القواعد التى يمارس فاعليته بموجبها عقلانية وهكذا، فإن ما ينقص الفكر البدائى ليس مبادئ العقل من هوية وسببية وعدم تناقض، بل الحس النقدى، وبدورهم كان المنجمون والخبثانيون فى القرون الوسطى يعتقدون بأنهم يمارسون فاعلية عقلانية، واللجوء المتواتر إلى منهج السلطة فى السكولانية اللاتينية أو إلى مبدأ النقل فى الثقافة الإسلامية كان يبدو مشروعا تماما من وجهة نظر العقل لدى أهل اللاهوت والكلام فى العصر الوسيط، وحتى ديكارت كان يؤمن بأن عقلانية العقل البشرى أى قدرته على

الوصول إلى الحقيقة المطلقة هي بضمانة إلهية، ولكن هذه الضروب من القواعد العقلانية غير الخاضعة في مبادئها وأسسها بالذات لمملكة النقد، ما كانت تقوم في الواقع إلا على الإجماع، أي على اتفاق الرأي على اعتبارها مطابقة لشرط العقل المشروط هو نفسه بالجمال المكاني - الزماني المعاش، ولا شك أن الإجماع، أي اقتناع عموم العقل شرط للحقيقة، لكنه في العصر الحديث لم يعد كافيا، فهذا الاقتناع ينبغي أن ينبثق لا من الاعتقاد، بل من قوة الإلزام المنطقي الكامنة في الحقيقة من حيث هي مبرهن عليها تجريبيًا، وبصفة لا شخصية^(٨).

هذا الاقتباس النصي الذي أوردته عن "جورج طرابيشي" في سياق بحثه عن تطور مفهوم العقل في الحداثة الأوروبية، يضع نقاطا خلافية أو حوارية مع أطروحات فؤاد زكريا، الأولى هي أن هناك دائما قواعد عقلية منتجة للاعتقادات الخيالية والتصورات الأسطورية والقياس المنطقي، فكل هذه الفعاليات هي تجليات العقل حتى وفقا لتعريفه الإجرائي "ملكة الربط بين الأفكار وفقا لمبادئ كلية وضرورية" الثانية هي أن ما ينقص العقل البدائي ليس المبادئ العقلية وإنما الحس النقدي، وأن شرط الإجماع - وذلك هي النقطة الثالثة - باعتباره توافقا عقليا أو اندماجات جماعية قائمة على اقتناع عموم العقل هو شرط أساسي للحقيقة سواء كانت أسطورية أو دينية، ومن هنا يصبح الفارق بين العقل ومضاداته الخرافية شكليا وأوليا بدرجة كبيرة.

إن التفكير الأسطوري يقوم على أساس التماثل والتشابه بالنظر، ويربط بين مستويين من المعنى، ويجمع بين الشئ ونقيضه باعتبارهما حقيقتين متضادتين، ولا يخضع بالتالي لقوانين المنطق، وتحديدًا قانون الثالث المرفوع، ولكن مع المنطق الجدلي الذي يمتد إلى النقطة الثالثة من حركة التوسع الجدلي تغيرت الرؤية للفكر الأسطوري الذي لم يعد منافيا للعقل أو المنطق، وكما يرى "موريس برادين" في كتابه "روح الدين" فإن السحر يمثل الصورة الأولى للعلة، فهو يفترض قوة كامنة ومباعدة للأشياء والموجودات، وهكذا فإن السحر وفكرة العلة يفترضان علاقة ضرورية بين شئين أو ظاهرتين، وأن هذه العلاقة تتجاوز النتائج الزمنية أو التجاور المكاني. ولدي "ليفى شتراوس" لا تشكل الأسطورة والعلم مرحلتين متعاقبتين، وكان ثمة انفصالا بينهما، أو كأن الانتقال من واحد منهما إلى الآخر قد تم بنوع من القطعية الإستمولوجية، ومن هنا فإن بين الأسطورة والمنهج العلمي وحدة عميقة متصلة تسم بطابعها كل أشكال النشاط الرمزي من حيث هو عملية بناء أو إعادة بناء للأحداث انطلاقًا من بعض البنيات^(٩). وعلى ذلك، يتضح أن إقامة تقابلات حدية بين الأسطورة والعقل بحيث يصبح كل منهما ملكة مضادة للأخرى، يمكن أن تكون صيغة تبسيطية حتى لو كان ذلك لأهداف عملية.

ويمكن هنا أن نستطرد قليلا، ونورد إشارة مجملة إلى نقطة خلافية أخرى متمثلة في "الحس" الذي اعتبره فؤاد زكريا قوة انفعالية وأدرجه في ملكة العاطفة المضادة للعقل، ورغم أنه أوضح الصور المتعددة للحس واعتبره طريقا ثانية مضافة ومجاورة للعقل، إلا أن مجرد تصور الحس في صيغة مضادة للإدراك العقلي يظل موضع تساؤل نقدي، وهنا يمكن أن نرجع للتفرقة التي يقيمها "برجسون" بين العقل والوجدان (الحس)، "فالعقل أداة العلم، إذ العقل لا يدرك إلا الصنف، والمتنصل، والكمي، والعدد، وما يوزن ويقاس، والمتجانس، وبالعلة: وهنا يأتي الحس الذي يضعنا فورًا داخل الواقع ويجعلنا نشهد الصيرورة الخالقة، ولما كان العقل يتجه دائما نحو الفعل، نحو ما هو مفيد عمليا، فإنه لا يعطينا غير معرفة جزئية، أما الوجدان (الحس) فإنه يرى الأشياء من زاوية المدة، ويعطينا معرفة شاملة، إنه يدرك اللامتجانس، والتوالي الكيفي، والمتنصل، والتداخل المتبادل، وما لا يمكن التنبؤ به، والممكن، والحرية، وبالعلة: الروح"^(١٠).

من هذا التصور للحس لدى برجسون، نتبين أن الحس قوة اكتشاف معرفي وطاقة استدلال وكشف وليست ملكة مضادة لفعاليات العقل. هذه إشارات مجملة لبعض النقاط الخلافية مع أطروحات فؤاد زكريا، فليس المستهدف هنا هو

استقصاء تفصيلي للتصورات والإشكاليات والمفاهيم التي يثيرها عقله النقدي الكاشف، فما يعينني هو استجلاء تجربته الفكرية ومرجعيتها في السياقات الثقافية الراهنة، وكما أوضحت في الفقرات السابقة، فإنه يرى للعقل ضرورة اجتماعية وطابعا عمليا، ويرصده في سياقه الإجرائي وليس فقط في صيغته النظرية، ومن هنا فإن تحديده لمفهوم العقل (عن طريق رصد الملكات المضادة له) لا يبدو مكتملا إلا بالإشارة إلى جانب آخر للعقل هو الجانب الأخلاقي أو الاجتماعي، وبتحاد أو اكتمال الجانبين: النظري والعمل، يطرح مباشرة سؤاله الشائك: هل تعد أزمة العقل لدينا صدى لأزمة الفكر العالمي أم أنها شيء قائم بذاته، وبالتالي لا يصح أن تطبق عليه المقولات المستخدمة في وصف الأزمة الفكرية العالمية. ويستعرض - متداخلا مع السؤال ومستكشفا إشكاله المعرفي - الظواهر التي تجلّي عبرها العقل في الثقافة

الغربية، وكذلك الاتجاهات التي شاعت في القرن الماضي مكونة فعاليات متعددة (فكرية وفنية ونفسية) ضد العقل ومشكلة لأزمته التي مست بنيتها ذاتها وليس فقط وظائفه وظواهره. ففي وقت واحد، وبشكل منظم ومتواتر - أضحت الأطروحات الفلسفية والاتجاهات الفكرية والانشغال العقلي العام متصلة كلها ومستمدة من تصورات برجسون ونيثشة وكروثشة وشبنجر ووليم جيمس، وكلها صياغات تمجد قوى أخرى غير العقل الاستدلالي المنهجي المنظم، وترتكز على مبادئ الحدس أو الإرادة أو القدر الصارم أو النجاح العملي، وفي السياق ذاته، "كان علم النفس عند فرويد يجمل من السلوك الواعي ما يشبه البناء العلوي (بالمعنى الماركسي لهذا التعبير) ويكشف تحته طبقات كثيفة من الأبنية التحتية التي تتحكم فيه، والتي تتألف من زكريات وتجارب لا شعورية مكبوتة، وتكون عالما مظلما معتملا لا يدرك إلا من خلال رموزه، ولا ينفذ إليه العقل الواعي، وإن كان هو أساس تفسير الكثير مما يدور في مجال الوعي".^(١١)

وكذلك اتخذت الرواية والموسيقى والفنون التشكيلية والمسرح طابعا خلا من الترابط المنطقي والقالب المحدد المنظم وحلت العلاقات المفككة المختلطة، والتي حاولت استكشاف القوى اللاواعية غائصة في أعماق معتمة تقربها من المنابع السحيقة للصوبة البشرية. وحتى في المجال العلمي النظري ذاته، وهو المجال الذي يمكن اعتباره "بيت العقل" تعرضت البنية العقلية الغربية لأزمة جذرية، فالنظرة الآلية إلى العالم أصبحت موضعا لمراجعات، ومبدأ السببية ذاته تراجع منحسرا تحت غمرة نقد علمي ومنطقي، والمطلق لم يعد نظاما لبناء العالم أو المعرفة بل النسبي والمتغير والمتعدد.

هذا التحول المعرفي (الأزمة لدى فؤاد زكريا) مس مبدأى العقل الكبيرين: الهوية والسببية، فالهوية الأرسطية لا تحيل إلى الشئ أو إلى جوهره إلا بقدر ما يأخذ هذا الشئ شكل ظاهرة موقوفة عن الحركة، أي شكل جسم صلب، ويكفي أن تصور الشئ متحركا حتى يفقد مبدأ الهوية فاعليته الإجرائية، وهكذا - في سياق التحولات المعرفية الغربية - تحولت الهوية من مبدأ تقريري وسكوني إلى مبدأ متحرك ولم تعد جوهرًا أو شيئا بل خضعت لشروط جدل أعاد دمجها في سياقاتها الزماني والمكاني، فليس الوجود بهذا المعنى - كينونة بل ضرورة^(١٢)، وهكذا أيضا مبدأ السببية الذي تعرض لمراجعة جذرية يفرق بينها فؤاد زكريا وبين نقد السببية في إطار الثقافة العربية، وذلك لأن المراجعة الغربية ارتكزت على التعقد الذي لم يعد قابلا لإخضاع كل نتيجة لسبب واحد بعينه، على النحو الذي كان سائدا في ظل الفهم الميكانيكي التقليدي لفكرة السببية، إن العقل هنا يتجاوز الصيغة الحتمية للسببية وبناء العالم الآلي، ويبحث عما بعد السببية وما بعد الضرورة، وفي المقابل، وفي إطار الثقافة العربية، انتقد العقل مبدأ السببية دفاعا عن الفهم الغائي واللاهوتي للظواهر. وهنا يتبدى الفارق الجذري بين الثقافتين، فالعقل العربي ينقد السببية (الغزالي مثلا) لكي يدعم الغائية، والفكر الغربي يتجاوزها (هيوم مثلا) لكي يوسع من نطاق العقل العلمي، وعلى ذلك، يبدو الفرق بين أزمة العقل الناجمة عن رغبته في تجاوز ذاته، والأزمة الأخرى الناجمة عن عقل يهرب من ذاته عاجزا عن تحقيق شروط وجوده، مرئيا في إطار قوى تحكم عليه بالقصور الأبدي.

ويجمل فؤاد زكريا هذا الاختلاف الأساسي معتبرا أن الأزمة في الثقافة الغربية هي أزمة ما بعد العقل، على حين أنها لدينا هي أزمة ما قبل العقل، فهم قد تخطوا مراحل التفكير العقلي التقليدي متجاوزين ذلك إلى استكشاف عقل خارج السببية والحتمية والآلية، في حين لا يزال العقل لدينا يعمل من أجل استكشاف ذاته.

لا أريد الاستطراد هنا بعيدا، ولا الإيراد التفصيلي للأمثلة التوضيحية الدالة على افتراق التاريخ والمبادئ الكلية المنظمة واختلاف الطبيعة والغايات، والتي يرصدها فؤاد زكريا في سياق تحليله لأزمة العقل في الثقافتين: العربية والغربية، فما يهمني هو ارتكازه المنهجي على معياره العقل وقياساته التي تضع الظواهر والوقائع والقضايا أمام مرآة عقل نقدي يتجاوز سطحها الظاهري ويحلل السياقات المنتجة لها ويتعمق الاختلافات الكامنة خلف تماثلاتها الجزئية، وفي كل ذلك يبدو فؤاد زكريا خارج صياغات العقل التوفيقى وخداعه العملى وحركته التي تهدف إلى التركيب الآلى بين المتناقضات.

ولعل ما يمثل مفهوم العقل لدى فؤاد زكريا هو لوحة "حلم العقل" للفنان الأسباني "جويا" والتي استلهمها "بايخو" وجعل منها محورا لنص مسرحي يحمل الاسم ذاته، ولست أدري لماذا تذكرت تلك اللوحة وأنا أحاول استجلاء هذا التصور المركزي للعقل لدى فؤاد زكريا، الذي يسعى دائما إلى رصد طبيعته واختلافه واحتجازه الطويل داخل موارث وسنطات قمعية، ضاغطة وطاردة.

اللوحة تصور رجلا منهكا جالسا على مقعد (هو تكوين من الظلال المعتمة) مستندا على منضدة (هي حاجز حجري) ملقيا رأسه محاطة بذراعيه على سطحها، فيما تتناثر في فضاء اللوحة كائنات مجنحة طائرة وأخرى جامئة تتميز منها عيونها الحادة المستغرقة في عوالمها الذاتية وخفائها السحيق، الصورة مركبة ومكثفة، ولها تأويلات متعددة، منها هذا التأويل الذي أراه دالا على مفكرنا الكبير، والذي يذهب إلى أن الصورة رمز للعقل إذا أخذته غاشية النوم، في لحظات غفوته تلك، تصحو وحوش الخرافة وتدهم العقل متكثلة في الظلام المتطاير في اللوحة، والذي يتجاوزها وفق هذا التأويل متراكما في العالم.

اللوحة وتأويلها يقدمان استعارة موحية ودالة على عالم فؤاد زكريا ونشيدته التمجيدى للعقل، رغم أن "جويا" ذاته ربما يكون قد ألمح إلى تأويل آخر عبر كلماته في اللوحة ذاتها، والتي يشير فيها إلى أن العقل إذا استغنى عن الخيال، فإن أسباحا تتولد متكاثفة في فضاء اللوحة والعالم معا، أما إذا اقترنا، فهي المعجزة.

نقطة أخيرة أود إضافتها هنا حول الكيفية التي تتبدى عليها حركته العقلية وهو يبحث محلا قضية معرفية أو يشتبك في سجال اجتماعي أو فكري مكونا خلافة الجذري مع تأويلات حدث أو أطروحات مفكر أو خطاب جماعة.

هو أولا يبدأ بتفكيك الجملة إلى كلماتها المكونة، ويتقصى الكلمات بعد ذلك تباعا بالتعريفات التي تحدد المعنى اللغوي والفكري للكلمة واضعة إطارها التصوري للقضية المطروحة، بعد التعريفات يعيد ربط الكلمات ويكون الجملة ولكن ليس من أجل كشف معناها وإنما من أجل كشف العلاقات بين الكلمات التي اكتسبت دلالات مغايرة بعد تعريفها المتعدد، معرفيا واجتماعيا، وبالتالي فإن العلاقات بين الكلمات لا تتحدد هنا في إطار الجملة أو التركيب اللغوي وإنما في إطار السياقات المعرفية التي تولدت للكلمات بعد تعريفها.

بعد خطواته الثانية تلك (رصد العلاقات) يصوغ رؤيته النقدية الكاشفة لموضوعه أو قضيته والتي يمثل فيهما السؤال والحوار - كما أشرت سابقا - نقاط ارتكاز محورية. هكذا، وابتداء من التعريفات والعلاقات ثم الرؤية النوعية يمكن أن نستكشف الجدل المكون لحركته العقلية وكيف يتشكل منظوره الخاص.

سأعطى أمثلة توضيحية مجملة استدلالا وتأكيدا فقط، وذلك لأن تلك النقطة تحديدًا تستدعي كتابة متقسية ومنفصلة. ابتداء، يمكن لنا - تمثلا بفؤاد زكريا - أن نستعرض بأسبيناوza الذي يفرق بين نوعين من التعريف: "تعريف

ينطبق على موضوع لا نبحت إلا عن ماهيته، التي تكون هي وحدها موضوع التساؤل، وتعريف يقترح للبحث فقط".
يورد فؤاد زكريا هذا النص مستدلى أن النوع الأول من التعريفات هو تعريف الأشياء الحقيقية الموجودة بالفعل،
وهي الأشياء التي نريد معرفة ماهيتها، ومثل هذا النوع يحتاج دائما إلى برهان، أما النوع الثاني فهو فرض استنباطي
يقترحه الباحث ولا يشترط فيه إلا الاتساق، وهو على هذا الأساس لا يحتاج إلى برهان، إذ أنه ليس إلا وسيلة لاستنباط
حقائق أخرى، ولجعل البحث التالي ممكنا.^(١١٣)

ويرى فؤاد زكريا أن تعريفات اسپينوزا من النوع الثاني، ولذا لم يكن مطلوباً لها برهان وإنما يكفي أن تكون متسقة،
وهو ما يمكن أن ينطبق على تعريفاته هو ذاته، فهي فروض استنباطية لا تحتاج البرهان وإن اشترطت الاتساق، ولذلك
ابتدأ دراسته لاسبينوزا بوضع تعريفات للمصطلحات الأساسية في نظامه الفلسفي مثل الجوهر والصفة والأحوال، وهي
المصطلحات الرئيسية الثلاثة التي اختارها من بين المصطلحات الأخرى لأنها الأكثر اتصالاً بصياغاته الفلسفية، والتي
يمكن أن تحرف قراءته إذا ما تركت دون تعريف أو إيضاح مبدئي. الكيفية ذاتها، وأعني البدء بالتعريفات، متواترة
ومشاعة في كتاباته الأخرى. ففي كتاب "خطاب إلى العقل العربي" يتساءل "كيف نفكر في أزمة الثقافة؟" ويتخذ من
التساؤل مداراً لكتابة تستقصى الإشكالية المطروحة، ويفك السؤال الكلي الذي يتساءل عن أزمة الثقافة إلى سؤالين:
ما هي الثقافة؟ ما هي الأزمة؟ ويحلل السؤالين بادئاً بالتعريف الاجتماعي ثم التعريف الإنساني العام ثم تعريف
الثقافة الشعبية، ومن هذه الأبعاد الثلاثة للثقافة (الاجتماعي - العام - الشعبي) يتوصل إلى تعريف إجرائي لكلمة
الثقافة وسمات تداولها العام، بعد ذلك يبدأ في تعريف كلمة "الأزمة" عبر التساؤل عن طبيعتها وحدودها وازدواجيتها،
وهكذا، وكما أشرت في التوصيف المجمع لكيفيات اشتغاله الفكري، يفكك الجملة وهي هنا "أزمة الثقافة" إلى الكلمتين
المكونتين لها (أزمة - ثقافة) ويعرف كل كلمة على حدة على نحو يضعها في سياق معرفي محدد ومختلف يبرر الانتقال
إلى الخطوة التالية، وهي إعادة تركيب الجملة بعد اكتسابها دلالات مغايرة، وعبر الخطوات: التعريف ثم التركيب يحدث
نوع من الجدلية التي تثبت وتنفي، تستحضر وتقصى، عدداً من التصورات المرتبطة بالقضية ذاتها، ثم تأتي بعد ذلك
-كما أشرت أيضاً- الرؤية الكلية بمنظورها النوعي التي تعيد صياغة الإشكالية بجملة تقريرية قاطعة هذه المرة.
لا أرى مبرراً لاستشهادات أو استطرادات حول تلك النقطة الختامية، التي أكتفى بالإشارة إليها هنا، ولذلك سأضيف
مثالاً أو اثنين مكثفياً بهما لأنني لا أريد التداخل التفصيلي مع منهجيته المركبة تلك لاعتقادي أنها تحتاج إلى استقصاءات
منفصلة.

في أطروحته عن "الجذور الفلسفية للبنائية" التي يمكن اعتبارها كلها بحثاً عميقاً في التعريفات والبناءات أو
العلاقات المرتبطة بها، وبعد سؤالها التعريفي الأولي: ما هي البنائية؟ يبحث في الأسس المكونة لها والسياقات المركبة
والمقاطعة بين مفهوم البنية والاتجاهات التجريبية والتاريخية والماركسية وصياغات العقل الحديث لدى ليفي شتراوس
وميشيل فوكو وسيباج والتوسير. وبعد استعراض مكثف ودال للخطين اللذين سار عليهما الفكر الغربي في بناء المعرفة
(العقل - التجربة) يضع البنيوية في الاتجاه المضاد للنزعة التجريبية عبر سعيها إلى تفسير التجربة من خلال مبادئ
عقلية^(١١٤)، وعلى مدار البحث تشغل منهجيته التي أشرت إليها والقائمة على التعريف والتركيب والمنظور الخاص عبر
انتقالات ثلاث منتجة ما يمكن اعتباره - وفق تقسيم لالاند^(١١٥) - عقلاً مكوناً أو بتعبير سارتر "الجدل المكون".

وفي "نظرية المعرفة والموقف الطبيعي للإنسان" يفرق بين الموقفين: الطبيعي والعلمي، ويورد تعريفاته المنهجية
لهما راصداً الفارق الجذري بينهما خاصة مع استبعاد الموقف العلمي لفكرتي: الجوهر والشيء، من مجاله الخاص،
"فالعلم الحديث الذي اختط لنفسه منهجاً لا يتقيد فيه بحدود الموقف الطبيعي، مما أدى به إلى إحلال العلاقات
الرياضية محل الكيفيات المفترقة إلى الاطراد والتجانس"^(١١٦). ويتعمق بعد ذلك عبر خطواته المنهجية الثلاث في

إشكاليات نظرية المعرفة وما يرتبط بها من بحث في صفات الأشياء ودور العقل والعلاقة بين نظرية المعرفة والعلم، وغير ذلك.

أكتفى الآن، فلست أستهدف كما أوضحت بحث أطروحاته الفلسفية، وإنما استكشاف حركته الفكرية وجدلها أو عقلها المكون، والتي أنقل الآن لاستجلاء بعض تجلياتها المرتبطة بإشكالية أخرى هي العلاقة مع الغرب.

شكلت العلاقة بين الذات القومية والآخر الغربي مفاصل أساسية في حركة العقل العربي، فقد ركز عدد من المفكرين على العرض التاريخي والتفسير لنشأة وتطور الرؤية العربية للحضارة الأوروبية والاستجابة لها. والرؤية في أحد تعريفاتها فعل جماعي، إجمالي، عفوي سابق على التحليل يتألف من مجموع الصور والتصورات، الأفكار والأحكام والمعتقدات والأعراف التي تلخص في ذهن شعب ما شعبا آخر، ويترجمها عمليا هذا الشعب في مواقف وحركات وسلوكات كلها جماعية حتى ولو قام بها فرد واحد، والآخر الذي تجسده الصورة ليس معطى أتصرف به كما أشاء بل هو فعل وذات، وتتم الصورة أثناء تطورها، كما يرى أنطون المقدسى، بمراحل ثلاث هي أيضا من مستويات وجودها، الأولى جماعية تتكون معها الصورة عفويا إثر الاتصال الأول بين شعب وشعب، وتعتبر الجماعة عن هذه الصورة بالأجناس الأدبية الخاصة بها، ومنها الحكم الشعبية والكلمات المأثورة، النكات والأساطير والحكايات، الثانية فردية تتألف مما يكتبه كتاب شعب عن شعب آخر، وبهذا يتأثرون ويؤثرون في الرؤية الشعبية، فيعبرون عنها وفي الوقت ذاته يعبر كل منهم عن وجهة نظره، وتبدأ المرحلة الثالثة من زمن النقد الذي يأتي متأخرا عندما يتناول التحليل المنهجي صور فترة زمنية مضت وانقضت، فيضع كل صورة في إطارها ويجردها بالتالي من هالتها السحرية^(١٧).

لقد ظهرت البواكير الثقافية الأولى للعدالة إثر عودة أول بعثة دراسية أوفدها محمد علي إلى باريس، ومن يومها إلى الآن مابرح الغرب حاضرا بشكل أو بآخر في أغلب الكتابات العربية، ويذهب فؤاد زكريا في بحثه "نحن والغرب" إلى أن مفهوم الغرب محاط بقدر غير قليل من الالتباس، وذلك لأن الطابع المميز للغرب ثنائي الأبعاد، عقلي وعسكري، ثقافي وسياسي، فضلا عن التباس آخر يقع بين المعنى والحضاري والمعنى الجغرافي للفظ الغرب، ذلك الذي نستخدمه بالمعنى الذي لربط، خلال القرون الأربعة الأخيرة، بالسبق العلمي والتقدم الثقافي، وموضع الالتباس هنا أن الغرب أيضا موقع جغرافي معين، وفي هذا الموقع تقع شعوب يجمعنا معها تاريخ طويل من العلاقات المعقدة التي كانت في الأغلب عدائية.

ولعل الإشكالات الرئيسية التي تتبلور فيه معظم هذه الالتباسات، كما سبقت الإشارة، يكمن في ازدواجية الثقافة والسياسة ضمن مفهوم "الغرب". أي في كون هذا المفهوم منظويا على عنصرين لا ينفصلان عنه، يسير كل منهما بطبيعته في اتجاه مضاد للآخر، ويشكل نقية أساسية في صميم عملية الاتصال مع الغرب، كانت هذه النقية ماثلة بوضوح منذ أولى لحظات الاتصال بيننا وبين الغرب الحديث متمثلة في العملة الفرنسية بجانبها العسكري والثقافي، فقد كانت حملة العلماء جزءا لا يتجزأ من الحملة العسكرية، وجاءت الحملتان سويا لكي تقدما رمزا صارخا ومبكرا للالتباس الأساسي في معنى الغرب، وهو ما انعكس على تاريخ العلاقة المعقدة التي ربطت أو فرت بيننا وبين الغرب منذ تلك اللحظة المبكرة، وتمثل ذلك واضحا في قادة النهضة الذين كانوا، بمعنى ما، تجسيدا لتلك الازدواجية: التأثر الثقافي والمقاومة السياسية، وهي ازدواجية تعكس سمة جوهرية في البنية الأساسية للغرب الحديث. وبقدر ما أدت ثنائية الإشعاع المعرفي والرغبة في التوسع والسيطرة إلى خلق تشوهات عميقة في صميم الحضارة الأوروبية ذاتها، فإنها قد ولدت تشوهات مماثلة في المجتمعات التي احتكت بتلك الحضارة من خلال أحد طرفي هذه الثنائية أو كليهما معا، إن جدلية المواجهة مع الغرب قد أصبحت منذ هذه البداية المبكرة تكمن في جذور أهم التيارات

الثقافية التي سادت عصر النهضة، وتمثل ذلك في التيار التحديثي مثلما تجسد في حركة مقاومة التحديث والتبشير بالعودة إلى التراث، فلم تكن تلك الحركة التراثية التي اتخذت أشكالاً ومسميات متعددة طوال عصر النهضة مجرد تطور ذاتي للفكر التراثي، ولم تنبثق بفصل رغبة هذا الفكر في الانتقال إلى مواقع جديدة وإنما كانت في جوهرها رد فعل على الخطر الخارجي الزاحف.^(١٨)

يكفي الدكتور فؤاد بذلك التحديث الإجمالي لحركة الثقافة العربية عبر علاقاتها المركبة مع الغرب، ورغم صحة تحديداته، إلا أنها تظل قراءة للتنتاج الفكري منعزلاً عن سياقاته الاجتماعية المحددة، كما أن إجمالاً جاء نظرة طائر محلق، نظرة ثابتة ولكنها مبتسرة، تقابل على نحو ميكانيكي بدرجة ما بين الطبيعة ازدواجية للغرب والتبساته المعرفية والاستعمارية، وبين الازدواجية في الثقافة العربية، دون اهتمام بفحص جذور ومسارات الازدواجية والتوفيقية في الفكر العربي، مما جعل عمله - في تلك الجزئية - منحصراً في قراءة السطح ورصد الظواهر ودمج التيارات المتباينة في خصائص مشتركة، وهو عمل على أهميته أشبه بالافتتاحيات والعناوين المجملية. ولعل الإدراك المبدئي للتباين والتعدد داخل رؤية الأنا ذاتها في مرآة الآخر، هو ما حدا بالدكتور حسن حنفي في بحث له بعنوان "الموقف من الغرب، الماضي والحاضر والمستقبل" إلى رصد ثلاثة تيارات تلتقي جميعها في نموذج واحد هو "الغرب نمط للتحديث" وإن اختلفت فيما بينها في نقطة البداية، الدين في تيار الإصلاح الديني، والعلم في التيار العلماني، السياسة أو الدولة في الفكر الليبرالي.^(١٩)

ويحدد الكاتب تحولات التيارات الثلاثة ومساراتها عبر المراحل الزمنية المختلفة، ففي تلك المرحلة الممتدة من رحيل الحملة وحتى الاحتلال الإنجليزي، شكل الآخر الغربي نموذجاً للتحديث ليس فقط في العلوم الطبيعية والصناعات العسكرية وإنما في هياكل المجتمع وأبنيته، ويأتي فشل الثورة العربية وانتهاء مشروعها الإصلاحية نقطة فاصلة، فقد ارتد محمد عبده نسبياً وأصبح نصف سلفي، أشعري في التوحيد، معتزلياً في العدل، ثم تأتي النقطة الفاصلة الثانية، وهي إنهاء الخلافة الإسلامية بعد قيام الثورة الكمالية التي تبنت العلمانية والنمط الغربي للتحديث كليه، فينقسم تلاميذ محمد عبده إلى تيارين:

السلفية والعلمانية، فقد غلبت على رشيد رضا السلفية دفاعاً عن الخلافة والإمامة العظمى، فنشأ بذلك التيار السلفي الحديث باحثاً عن جذوره عند محمد عبد الوهاب ثم ممتداً إلى أحمد بن حنبل، وكتب على عبدالرازق "السلام وأصول الحكم" متبنياً العلمانية الغربية من داخل حركة الإصلاح داعياً إلى الفصل بين الدين والدولة على النمط الغربي، وفي كلتا الحالتين ظل الغرب نمطاً للتحديث، وتشهد الخمسينيات فيما يرى الدكتور حنفي النقطة الفاصلة الثالثة، فقد ارتد الفكر الإسلامي بتأثير الصدام بين الإخوان وضباط يوليو، فخرج من المعتقلات عاجزاً عن التعامل مع الواقع، منعزلاً عنه، دافعاً على عقبيه، من الضد إلى الضد، ومن النقيض إلى النقيض، الإسلام في مواجهة المجتمع في الداخل والعالم في الخارج. وبالألية ذاتها يرصد البحث في عجلة ظواهر الاتجاهين: العلماني، والليبرالي، وتحولاتهما.

فالفكر العلماني يبدأ بأنه لن يتغير شئ في الواقع إن لم تتغير نظرتنا للطبيعة والمجتمع، فبشر "شيلي شميل" بنظرية التطور، وأنشأ "فرح أنطون" مجلة الجامعة للدعوة إلى العلمانية كما حددتها التجربة الأوروبية، وأسس "يعقوب صروف" المقتطف لترويج نظريات العلوم الطبيعية، ثم بدأ "سلامة موسى" في الترويج لكل ما هو غربي في العلم والسياسة والاجتماع. ويبدأ الفكر السياسي الليبرالي من مسلمة أنه لا يتغير شيء في الواقع إن لم يتغير في السياسة أو في الدولة أولاً، روج الطهطاوي وخير الدين التونسي لفلسفة التنوير باعتبارها نموذج الحداثة، الحرية والمساواة، الدستور والقانون، البرلمان والتعددية الحزبية، قنن الطهطاوي بناء الدولة في "مناهج الألباب" كما قننها خير الدين في "أقوم المسالك"، فلما فشلت الثورة العربية نشأ جيل آخر، لطفى السيد يقصر همه على الأمة المصرية، ويؤصل نمط

تحديثها الغربي ليس في الشريعة الإسلامية كما فعل الطهطاوي بل في مصادرها اليونانية كما هو الحال في الغرب، وازداد التغريب درجة عند طه حسين في "مستقبل الثقافة في مصر" لكي تصبح مصر جزءاً من الغرب ومرتبطة به، جزءاً من ثقافة البحر الأبيض المتوسط بشاطئيه الغربي والعربي.

في النقاط السابقة، وبصورة مجملة، استعرضت الأفكار الأساسية التي أوردتها حسن حنفي حول المحور الأول الذي تبنت حوله صورة الغرب في مرآة الذات القومية، حيث اتخذت الذات وعبر مراحل تاريخية محددة من الوافد الغربي نمطاً للتحديث، غير أن المسألة تظل رغم إضاحاته ملتبسة، وذلك لأن الوقائع والأحداث السياسية والاجتماعية "إخفاق العربيين، الاحتلال، الصدام مع ضباط يوليو" التي فسر بها حسن حنفي الانقلابات الجذرية في مواقف وتوجهات تيار الإصلاح الديني هي ذاتها التي تعرضت لها بقية التيارات، فلماذا اتخذ المنحنى الفكري للتيار الديني تلك المسارات تحديدًا، إن الوقائع على تأثيرها الحاسم قطعاً ليست كافية، حيث يظل الاحتياج قائماً إلى فحص البنية الداخلية للفكر الديني في جوانبه العقيدية والإجرائية معاً، وبشكل آخر، فإن تفسير العنف الديني كنتيجة ورد فعل للمعتقدات والتعذيب والحصار السياسي والأمني والأزمات الاقتصادية، يقصر الرؤية على أحد جوانبها ويتركها في واحد من أبعادها، فتلك المسببات نفسها قائمة في حالة التيارات الأخرى، دون أن تأخذ مسارات مماثلة لتلك التي اتخذتها التيارات الدينية، والمسألة بذلك تظل بحاجة إلى تفحص مغاير يبحث في الآليات الفكرية ذاتها وفي كليات الاستجابة وأطرها المرجعية، وليس مجرد رصد تحولات الواقع في مستوى وتحولات الفكر في مستوى ثان ثم إجراء تطابقات أو تعارضات بينهما. كما أن أحادية التفسير تبطلها الوقائع التاريخية ذاتها، فليست معتقدات الناصرية وحدها هي المولدة لتيارات الإسلام السياسي المعاصرة وارتداداتها الفكرية، فلم تكن قوة السلطة فقط هي التي أعطت الناصرية القدرة على التغلص المؤقت من الإخوان، ولم يكن عنف المعتقدات وحسب هو المكون للجماعات الدينية، لقد كان المشروع الناصري، فيما يرى غالي شكري، عنواناً لمعادلة بديلة للتوفيق بين الإسلام والغرب، هذه المعادلة الجديدة هي التركيب بين القومية العربية والعالم، ليست ثنائية جديدة وإنما تغيير في محتوى النهضة، ولكن الناصرية التي أبدعت هذه الصيغة للبدل التاريخي وقعت أيضاً في أخطاء تاريخية، فهي لم تبعد صيغة ديمقراطية بديلة للبرالية وانساق وراء الحلول الإدارية، واتجهت إلى تصفية البدائل المنظمة، الإسلام السياسي والحركة الشيوعية، وأحلت النخبة العسكرية محل النخبة السياسية، وغير ذلك من أخطاء ولدت في مجملها بديلها الشيوعراطي^(٢٠).

من زاوية أخرى، تندرج كتابات معظم مفكري الحداثة في تلك المنظومة الفكرية التي تعطي النهضة بعداً زمنياً هو الحملة الفرنسية وإطاراً مكانياً مركزياً هو مصر، ولن أتوقف هنا لمناقشة ما إذا كانت الحملة قد قفزت على السياق الاجتماعي والفكري في القرن الثامن عشر وابتسرت تطوره الذاتي، أم أنها شكلت، وفق الكتابات الشائعة، صدمة الحداثة المؤسسة بدورها للنهضة، فذلك خلاف شائع، فقط يكفيني هنا أن أشير إلى بحث الدكتور ليلى عنان "الحملة الفرنسية بين الأسطورة والحقيقة" الذي حاول أن تتبين فيه حقيقة جنود الحملة وضباطها قبل أن تحولهم أساطير القرن التاسع عشر إلى أنبياء للحرية والتنوير، وذلك من خلال دفاتر يومياتهم وخطاباتهم إلى ذويهم، فضلاً عن حقيقة بونابرت نفسه، تلك التي تبدو واضحة إذا ما تذكرنا أنه "بعد شهر واحد من عودته إلى فرنسا من مصر، استولى على الحكم في انقلاب عسكري سلمه السلطة المطلقة، وأنه كبت بعد ذلك مباشرة كل الحريات، وأزال كل ما اكتسبه الشعب الفرنسي من مكاسب الثورة، وألغى حتى مبدأ الانتخاب، وأغلق الصحف، وأصبحت حكومة فرنسا وقضاؤها وفكرها في يده هو وحده، أصبح حكمه فردية مستبدة ومطلقة حتى توج نفسه إمبراطوراً"^(٢١).

إن رؤية الحملة الفرنسية كعلاقة فارقة بين زمنين أضحت من المعطيات الثابتة في كتابات الكثرة من المشتغلين بالتاريخ الاجتماعي والفكري، وهي - فضلاً عن وقوعها في المنهج التجزيئي - تحدد التقدم باعتباره مفهوماً كلياً مستقلاً

عن وقائعها، أو كعملية تحريك واستنفار لقوى بدئية يفترض أنها كامنة فينا غير عابثة بصيرورة التاريخ أو تحولاته. وإذا كان لنا أن نتساءل حول تأثير الحملة ونتائجها، فلا يكفي أن نشير إلى طابعها المزدوج، الاستعماري والمعرفي، ولا أن ننظر إلى التحولات التي أعقبتها باعتبارها تركيباً جينياً منسوباً لها، وإنما يجب أن ننظر للحملة في إطار تفاعلات القرن الثامن عشر، كما يرى محمد عمارة، ونسجها الاجتماعي والسياسي، ذلك الذي أفرز ككل مجمل التغيرات اللاحقة.

لقد شهد القرنان الثامن والتاسع عشر، كما يرى محمد عمارة، مشروعين للنهضة، تركز الأول في الأطراف، نجد والحجاز والصحراء الليبية والسودان، وقام على الإحياء الديني والدعوة إلى تجديد التوحيد الإسلامي كما فهمه سلف الأمة، أي الدعوة إلى إحياء الإسلام العربي، بتعبير طه حسين، وتظهره مما أصابه من نتائج الاختلاط بغير العرب، ومن هنا جاء تركيز هذه التيارات وخاصة الوهابية على تنقية عقيدة التوحيد مما طرأ عليها بعد عصر الإسلام العربي، إسلام العرب الأوائل قبل عصر الفتوحات، وإذا كان صحيحاً أن عقيدة التوحيد قد بلغت أنقى صورها الفكرية على مدار التاريخ الفكري الإسلامي في التجريد المعتزلي الذي بلغ حد نفى الصفات عن الذات والقول بخلق القرآن وحدثه حتى لا يتعدد القدماء مما قد يشوب وحدانية القديم لكن فكر المعتزلة الفلسفي كان وليد مجتمعات متحضرة واستجابة لتحديات فكرية وفلسفية تميزت بها بيئات فكرية معقدة ومركبة، ومن هنا كان هذا التجريد المعتزلي غريباً ومرفوضاً من محمد عبد الوهاب الذي رفض حتى الاستدلال بالقياس ووقف عند ظواهر النصوص القرآنية والنبوية ورفض أن يلجأ في فهمها للتأويل واستقرت الوهابية على أن الرأي لا وزن له بجانب النص^(٣٧).

ورغم إخفاقاتها، في النتائج الأخيرة، في إقامة دولتها السلفية، إلا أن تلك الدعوات أحدثت تأثيرات متباينة في مشاريع النهضة التي واكبتها أو أعقبتها، فهي لم تكن دعوات دينية محض بل قومية وسياسية، وحركات اجتماعية منظمة بعضها خاض الحروب وبعضها وصل إلى السلطة فضلاً عن أنها كانت ترى رأي ابن حنبل في ضرورة أن تكون الخلافة في قريش، أي في العرب، ويعني ذلك تمرداً ضمناً على استئثار الأتراك بالسلطة ويحمل دعوة إلى عروبة الدولة والإسلام، كما أن تلك السلفيات الأولى قد تعدت الدعوة إلى النشاط العملي وإقامة نماذج مصغرة لدولتها المقترحة على نحو ما نجد في "الروايات" التي أقامتها السنوسية، وهي تجمع سكاناً شبيهة بالتعاونيات، وقد انتشرت هذه الروايات وتعددت وشكلت الحزام الإسلامي لأفريقيا جنوب الصحراء، وبالمثل كذلك، كانت المهدية حركة جماهيرية محملة بالنزوع القومي ومشبعة بقوة الغرافة "المهدي المنتظر" ساعية إلى نقاء سلفي يصل زمنها الخاص بزمن الرسول مباشرة مسقطاً ما بينهما من أزمته. ولعل تأثيرات تلك الدعوات في حركة الجموع لا في النضب هو ما دفع بعباد الجابري في إحدى مساجلاته في مجلة

اليوم السابع تحت عنوان "لا ندين لها بل للحركة الوهابية" إلى القول بأن "الساحة العربية كانت واقعة تحت تأثير الوهابية والسنوسية والمهدية، زمن الحملة الفرنسية وزمن امتدادتها، وأصداؤها في الأقطار العربية الأخرى كانت من الضعف بحيث لا يمكن مقارنتها مع أصداء الحركة الوهابية ومثيلاتها" ولست أجد ضرورة ما للدخول في محاجة حول أيهما كان أكثر تأثيراً، الوهابية أم الحملة الفرنسية، فليست المسألة إقامة تقابلات ثنائية بين حركتين متعارضتين، وأية إجابة لن تكون قطعية، فالتأثيرات متشابهة، متراكمة باتساع الجغرافيا وتعدد المصادر الثقافية والأوضاع الاجتماعية، دون أن يمتلك تيار بعينه أن يكون نموذجاً مهيمناً، وظل الطابع العام هو تجاور التيارات وتفاعلها في مراحل معينة، وانعزالها عن بعضها وانغلاقها على ذاتها في باقي المراحل. غير أن إشارة الجابري تكسب ضرورتها من إقرارها الضمني المغاير للمتواتر من الكتابات بعدم مركزية الحملة الفرنسية، وإقصاء التنوير على النخب المثقفة وبقائه في دائرة الأفكار، كما أن شعارات ومفاهيم التنوير، كما يقول الجابري كذلك، كانت وما تزال غريبة عن المجال التداولي للغة العربية وعن الحقل الثقافي العربي السائد، وإن مفهوم "المساواة" ومفهوم "المواطن" ومفهوم "حقوق الإنسان" وهي المفاهيم الأساسية التي يقوم عليها الفكر التنويري هي مفاهيم لم يحدث بعد أن تمت تبنيها في فكرنا وثقافتنا. ويبقى مع ذلك

أن نشير إلى صحة ما ذهب إليه "مصطفى التواتي" من أن فكرة الجابري تبقى قائمة على تقييم كمي لا نوعي لمدى تأثير كل من الوهابية والحملة، فالحركة الوهابية وإن لامست أعدادا أكبر بالقياس إلى أولئك الذين مستهم أفكار التنوير، فإن تأثيرها يبقى محصورا كذلك في إطار النخب التقليدية، وهى نخب محافظة بطبيعتها فلم تلعب دورا نهضويا مهما، كما أن الوهابية نفسها لم تخرج عن إطار المنظومة الفكرية التقليدية إلا بصغوتها الطوقسية، وبالتالي فإنها لم تمثل نقلة نوعية، وكالسوسية والمهدية، فإنها لم تستطع أن تبني دولا عصرية ولا أن تقدم نموذجا صالحا لاستقطاب حركة نهضوية، أما الأفكار التنويرية فمثلت نقلة نوعية على مستوى النظام الفكرى والسياسى، ولامست نخباً عصرية ديناميكية بل واخترقت حتى النخب التقليدية ولو بدرجات متفاوتة. غير أن ضعف تأثيرها وانحصاره فى دوائر الطليعة المثقفة، يعود، فيما يرى التواتي، إلى الاختلاف الأساسى فى مدى تطور البنية الاجتماعية بين البيئة التى نشأت فيها تلك الأفكار والبيئة التى انتقلت إليها^(٣١)، وتلك نقطة فاصلة، تطرح علاقة الأفكار بالمجتمع المنتج لها وطبيعتها حينما تنتقل إلى بيئة مغايرة. فهى لا تحتفظ بخصائصها نفسها وإنما تكتسب مواصفات مختلفة، فأفكار الثورة الفرنسية كان وراءها عالم جديد وقوى أخذت تبني نفسها على رأس المال وعلاقات إنتاجه دافعة إلى الهامش اقتصاد الملكية العقارية الريعية بكل علاقاته والقوى القائمة عليه من إقطاعية وكنسية وسلطات مطلقة، وحينما انتقلت تلك الأفكار إلينا بدت كما لو كانت محض قناعات فكرية وفلسفية للنخب الناهضة، تتعامل مع النتائج لا السياق، ومع المحصلة النهائية لا المسار، فلم تتحول إلى ثوابت فى النسيج الاجتماعى، ومن هنا فإن مأزق فكر الحداثة فى كل مراحله يعود إلى محاولة إنجاز مشروع مجتمعي فى غياب فاعله التاريخي.

ويقوم المشروع النهضوي الثاني على نقض ميراث العصر المملوكي - العثماني، واتخاذ المصلحة المدنية لا السلفية الدينية معيارا وإطارا، وتحديث البنى والهياكل الاجتماعية والسياسية على غرار التمدن الأوربي، وهو مشروع توقيفي فى الأساس، قام فى المراكز والمدن لا فى الأطراف والصحراء، واتخذ من مصر فى عهد محمد على أولى محطاته وأكثرها أهمية، وقد تميزت هذه النهضة بكونها حركة إصلاح مدنى قادها مصلحون مدنيون، ونهضت بها مجموعة من العلماء والقادة والمدراء الذين تميزوا عن المصلحين الدينيين فى كونهم لم يتقدموا إلى الأمة كفقهاء وعلماء دين، فالمنطلقات الإصلاحية كانت مدنية، والمعايير كانت مصلحة الأمة لا الموقف من الدين. ويرى غالى شكرى أن النشأة المشوهة لأشباه البرجوازيات كانت سببا فى تكوين ما سمي بمعادلة النهضة المتركة من الثنائيات المعروفة، وهى نهضة قامت لتصوغ الفكر الذرائعى للبرجوازية الهجين، تلك التى لم تكن طبقة جديدة ولدتها وسائل الإنتاج والاحتياجات الاجتماعية، بحيث تكتسب مشروعيتها وقدرتها على النمو المستقل^(٣٢)، وعلى ذلك، فإن عصر مطلع النهضة لم يشهد حركة عربية تحديثية خالصة تعمل على الاستيعاب الكلى والجوهرى للحضارة الغربية بإحلال النظرة العلمية محل النظرة الغيبية وقصر الدين على جانبه الروحي الفردى، وما برز ضمن هذا الاتجاه يمثل نماذج فردية محدودة من خارج البيئات السلفية والتوقيفية، ومن خارج الإيمان الأصولي، وهو ما أدى إلى تفرع التوقيفية إلى نزعة قبولية شبه مطلقة للفكر الأوربي وإلى سلفية منكفئة على الذات.

وهكذا - فإن العلاقة مع الغرب لم تكن تركيباً آلياً بين ثنائية الذات والآخر، ولم تكن تبادلاً مرآوياً بين صورتين، وإنما اكتسبت طابعاً التباسياً على ما يرى فؤاد زكريا، أو أخذت مستويات متعددة على ما يذهب حسن حنفي، وينتقل "نصر حامد أبو زيد" باستقصاءاته الفكرية خطوة أبعد، فهو يسعى إلى فحص مشروع النهضة داخل تراث الذات - الإسلامية بصفة خاصة، راصدا الصيرورات التاريخية ونقاط الصدام الأساسية فيها، وكاشفا عن حقيقة أن الازدواجية فى النظر إلى أوروبا هى ذاتها الازدواجية فى الذات.

فى إضاءة دالة وكاشفة، يرى "نصر أبو زيد" أن الازدواجية فى النظر إلى أوروبا قد ازدادت تعقيدا وتركيبا حين حاول

العقل العربي التوفيق بين أوروبا والتراث الإسلامي، ذلك لأن التراث الإسلامي العقلاني المؤهل للتواصل مع فلسفة التنوير هو بالأساس التراث الرشدّي والمعتزلي على مستوى الفلسفة وعلم الكلام، والتراث العلمي التجريبي، وهذا التراث هو الذي انتقل إلى أوروبا عبر الأندلس في عصر النهضة وأفادت منه في صياغة معادلة نهضتها، لكن هذا التراث ذاته في سياق الحضارة الإسلامية كان تراثاً مهمشاً، تم حصاره وعزله داخل دائرة ضيقة من الصفوة لحساب تراث آخر امتزجت فيه الحنبلية والأشعرية والصوفية، هذه الصيغة التراثية التي قوتها الهيمنة التركية العثمانية هي التي أدت إلى التعامل مع التراث العربي الإسلامي بوصفه كلا جوهرياً موحداً، ويدوره يمثل هذا التعامل نوعاً من الانعكاس لازدواجية التعامل مع أوروبا بوصفها كلا جوهرياً موحداً، إنه في الحالتين انعدام الوعي التاريخي للظاهرة، سواء كانت تلك الظاهرة أوروبا أو كانت التراث العربي الإسلامي. ويذهب الدكتور نصر إلى أن معادلة التوفيق التي نشأت مع تبلور التعارض بين الهويتين، وكما مثلها محمد عبده، قد تحركت قليلاً عند طه حسين، فلم يعد الغرب بالنسبة له أفكاراً تحتاج لإيجاد مثل لها يوافقها من التراث الإسلامي، بل تحول إلى أداة منهجية لتحليل التراث وفهمه ونقده، غير أن معادلة طه حسين لم تصل إلى غايتها المرجوة، لأن إنجاز التوفيق السابق عليه "محمد عبده" لم يكن حاسماً.

ويركز الدكتور نصر ابتداءً على تأكيد التحولات الفكرية في إطارها الاجتماعي والطبقي، وهو يرى أن وعي الطبقة محصلة لتفاعل عناصر ثلاثة، حقائق وجودها الاجتماعي وشروطه أولاً، ممارساتها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية وحركتها ثانياً، تراثها الفكري والعقلي المستمد من ماضياها ثالثاً، وهو يرى أن العنصر الأول قد تم تحليله بشكل كاف في كتابات كثيرة، وتم الاقتراب من العنصر الثاني، بينما لا يزال العنصر الثالث غائباً عن محاولات التفسير والفهم^(٢٩)، ورغم ذلك يظل تحديد الدكتور نصر لشروط إنتاج الطبقة لوعيها نظرياً ومجملًا، فمفهوم الطبقة، كما يرى فيصل دراج "مفهوم مجرد وشكلي، ولا يمكن معرفة حدوده إلا إذا طبق على وضع اجتماعي محدد، أي أن دراسة الطبقات والثقافات الطبقيّة لا تعطي نتائج علمية إلا إذا طبقت على تشكيلة اجتماعية - اقتصادية محددة، إذ لا يمكن دراسة الوضع الثقافي بدون دراسة نمط الانتاج وشكل الدولة وتماميز الطبقات"^(٣٠).

لقد اعتمدت توفيقية النهضة على التنظير التبريري القائم على مبدأ إرجاع القيم والمنجزات الأروبية إلى جذور أو قرائن أو أصول إسلامية بغض النظر عن المستندات التاريخية لهذا الإرجاع أو الفروق القائمة بين النظامين، الإسلامي والغربي، فالديمقراطية تتوافق مع الشورى، المنفعة العامة تتوازى توفيقاً مع المصلحة الشرعية، الرأي العام الحديث يقارن بمبدأ الإجماع الفقهي، والضريبة بالزكاة، وغير ذلك، وإذا كان محمد عبده قد بدأ هذه المعادلة بالقول إن الحضارة تتوافق مع الإسلام، فإن الرعيل الثاني من مدرسته مال بطرف المعادلة إلى الناحية الأخرى فقال، إن الإسلام يتوافق مع ما تأتي به الحضارة. وقد استمرت التوفيقية منذ مطلع عصر النهضة تبعاً لمجرى تطورات المؤثرات الغربية، وتوسعت كلما جاءت هذه المؤثرات بتحديات أكبر في إعادة تفسير الإسلام عقلياً ومدنياً من أجل الحفاظ على سلامة منطلقها النظري المبدئي^(٣١).

وفي سياق الكشف عن أسباب اخفاق مشروع الحداثة التوفيقية الذي أدى في النهاية إلى إلغاء التوفيقية ذاتها والانحياز الكامل لهذا الطرف أو ذاك من أطراف المعادلة، يذهب عدد من الباحثين إلى أن النهضة تمت في إطار مشروعات نخبوية تستبعد الجماهير، إن تحليل خطاب النهضة من هذه الزاوية يؤكد أن كل مشروعات الفكر التنويري كانت تنتظر قيام النخبة الحاكمة بتبنيها وتنفيذها على أرض الواقع. وهنا تحديد جوهري لأزمة الحداثة، فما يجمع بين كل المشاريع النهضوية هو تعويلها على الدولة لإنجاز كل مشاريع التغيير، وهو علة فشلها في استئصال ما يسميه البعض "بنية الهيبة" وبالتالي عجزها في استئصال سمات الرعوية من الشخصية العربية، واستئصال ملامح المواطنة فيها. وفي إجابته على سؤال مماثل "لماذا ينتكس التنوير؟" يرى الدكتور جابر عصفور أن قضايا التنوير "ظلت في صيغها الثنائية التي

لم تُحل تعارضاتها حلا جذريا، تنفى صيغة معرفية بصيغة معارضة، فظلت الثنائيات قائمة تعوق طبيعته بنيتها كل فعل جذري من أفعال الوعي الضدى وتحيل ثوراته المعرفية إلى نزعة إصلاحية توفيقية^(٢٨).

قد يبدو من الإحالات السابقة لبعض الكتابات التى تناولت إشكالية الغرب أننى قد استطردت قليلا وخرجت عن الخط الأساسى للكتابة هنا، وأعنى استجلاء التجربة الفكرية لفؤاد زكريا ورصد بعض تجلياتها المعرفية، ولكننى أردت من ذلك أن أنقص الازدواجية فى الرؤية والثنائية فى المعرفة والتوفيقية فى الموقف، وهى تلك الظواهر التى حاول استجلاءها فؤاد زكريا وسعى إلى تجاوزها بتركيب فكرى ينقض منطق الثنائيات المتضادة.

ففى بحثه "نحن وثقافة الغرب" يبدأ بتوصيف أولى ونمطى قليلا للإشكال التاريخى والمعرفى المتمثل فى ازدواجية الرؤية للغرب والتراث وتوفيقية العلاقة بينهما وما ترتب على ذلك من انقسامات فرضت وبررت نوعا من الاختيار الحدى بين موقفين: الإحياء أو التحديث.

ويرصد فؤاد زكريا بعد ذلك المكونات الفكرية والاجتماعية لكل من الاتجاهين وينقد الابتسار المعرفى والحجز الاجتماعى والجمع التوفيقى بينهما ساعيا إلى إطارات فكرية مغايرة، ومن هنا يبدأ بتحليل التجربة التاريخية للاتصال الفكرى مع الغرب والتداخل الثقافى مع نظامه المعرفى وتحولاته الاجتماعية، مركزا بمنهج انتقائى على الاتصال الحضارى لا الصدام والانقطاعات متوصلا إلى أن هناك خصوصية تاريخية تولدت عن جدل التراسل الثقافى بين ثقافات الشرق الأوسط وبين الغرب، ومن هنا "فإن للعلاقة بين هذين الإقليمين طابعا خاصا فريدا يندر أن نجد له نظيرا فى حالات الاتصال الحضارى الأخرى، فما وصل إليه الغرب فى مرحلته الراهنة من تقدم إنما كان نتيجة لتضافر حضارات الشرق الأوسط معه فى العصور القديمة والوسطى وأوائل العصور الحديثة، ففى مراحل متعددة كان الشرق يقدم إلى الغرب المادة الخام لحضارته، فيصوغها هذا فى أشكال محددة منظمة: قدم إليه معلومات عملية تطبيقية مستمدة من خبرته الحرفية والزراعية القديمة، فصاغها الغرب فى اليونان على شكل نظريات هندسية ورياضية، وقدم إليه مبادئ روحية فى العقيدة المسيحية جعلها الغرب لاهوتا منظما فى العصور الوسطى، وحوورها تبعا لمقتضيات حياته الخاصة فى حركات الإصلاح الدينى فى عصر النهضة، وقدم إليه ترجمات للفلسفة اليونانية وشروحا لها ومناهج تجريبية للبحث العلمى فى العصر الذهبى للحضارة الإسلامية، فاتخذ الغرب من هذا كله أساسا لنهضة علمية وفكرية تتسع آفاقها حتى اليوم على نحو متزايد".^(٢٩)

من هذا الاستعراض التاريخى المجمع للاتصال الحضارى بين الثقافتين، والذي يصوغه فى صورة مبسطة قائمة على رصد انتقائى وتحليل نمطى لعمليات التبادل والتداخل يحيلها إلى إرسال أحادى ومسارات خطية قافزة ومحلقة (ومرة أخرى هى نظرة الطائر) وكأن عمليات التداخل الحضارى المركبة والمتشابكة والمتصادمة مجرد تبادل مواد خام ومنجزات.

هذه نقطة مراجعة أراها ضرورية فى نقد منهجية فؤاد زكريا التى تبدو اختزالية فى رصد المسارات المركبة لتداخل الثقافات، وذلك رغم صواب التقاطاته لصور الاتصال الثقافى ومراحله وآثاره، ورغم أنه يستهدف الوصول إلى نتيجة عملية محددة، وهى الخطأ المعرفى والتاريخى للمثقفين الذين يرون فى الغرب نظاما علميا وثقافيا مغايرا بصورة جذرية لتراث الجماعة القومية وحاضرها معا، ومن هنا فكرته المحورية التى حاول بها نقض إشكالية الثنائية والازدواجية وما يترتب عليها من نزعات توفيقية، وأعنى تصوره الداهب إلى أن المنتمين إلى الثقافة العربية ليسوا غرباء عن التقدم الغربى، وأنهم حين يأخذون اليوم عن الغرب فهم يهتدون إلى عناصر موجودة فى ثقافتهم وإن تكن مصاغة بشكل مختلف، وفى هذا خروج فكرى فى تصوره عن الثنائية ونقض لضرورة الاختيار بين الإحياء التراثى أو التحديث الغربى. ويؤكد فؤاد زكريا فكرته الأساسية تلك بالإشارة إلى أن التضاد الحقيقى والازدواج الحضارى بمعناه الصحيح إنما يكون بين الغرب وبين

بلاد الشرق الأقصى، فالغربي عندما "يبحث عن نمط من الحياة مخالف تماما للنمط الذي يعيش عليه، لا يلتمسه في الشرق الأوسط وإنما في الشرق الأقصى، هناك يجد شعوبا عاشت آلاف السنين بعقائد مختلفة وتقاليد خاصة بها، ويجد تراثا ظل قرونا مقلدا على نفسه في وجه المؤثرات الخارجية ولاسيما الأوروبية، أى أنه يجد نمط الحياة الذي يقف مع النمط الغربي على طرفي نقيض، أما بالنسبة إلى الشرق الأوسط، فإن الاختلاف ليس كبيرا، وحتى التراث الروحي الديني لشعوب هذه المنطقة من العالم يشترك في نقاط كثيرة مع نظيره في الغرب"^(٣٠).

يستدرك فؤاد زكريا في كتابه أخرى على هذه الصياغات المجملية لحركية التواريخ الثقافية وجدليتها المركبة التي لا يمكن إدراكها المنهجي إلا من خلال رصد الاختلافات وليس فقط التشابهات، وتحليل الصدامات الاجتماعية والحرية وافتراق المراحل وخصوصيتها وليس فقط التماثلات الجزئية في بعض أشكال الاتصال وفي بعض صور التفاعل، أقول يستدرك لأنه في دراسته "دفاع عن الثقافة العالمية" يتراجع قليلا عن هذه الصور النمطية التي خطها والتي تبدو معها منجزات الفكر والمعرفة العلمية وكأنها في حالة ارتحال واسترجاع من كتلة ثقافية إلى أخرى، ومع تراجعه ذاك، يتقدم خطوة أساسية في رصد الجدل المركب للاتصال الثقافي وخصوصية تكويناته التاريخية التي لا يمكن استخلاص قانون عام لها إلا في إطار سياقاته المنتجة والمتفاعلة، بعبارة أخرى -فإن شروط استخلاص قانون أو مبدأ عام يفسر التحولات والتداخلات الثقافية ويصلح لأن يكون أداة معرفية لاكتشاف خصوصيات مراحل أخرى هي شروط قائمة على قيم نسبية ومؤقتة وليس على الأنظمة الثابتة والمعايير المطلقة.

وكما أشرت في فقرات سابقة، فإن فؤاد زكريا قد رصد الاتصال بين الثقافتين العربية واليونانية (وخاصة في بنائها الفلسفي والمنطقي) بشكل مجمل، وتصور هذا الاتصال الحضاري في شكل وحدات تاريخية لتتقن في عملية أخذ واسترجاع متبادلة، وأشرت إلى أنه استدرك في كتابه لاحقة على هذا الإجمال الكلي لآليات الاتصال ودلالاته، وكون تصورا مختلفا مبنا على النسبية والاختلاف لا على المعيارية والتشابه، وتوصل إلى صيغة مختلفة كلياً في رصد صور الاتصال الحضاري وافتراقها أو اختلافها بين المراحل والتجارب. ومن هنا يواصل تحليله بتصور معرفي مغاير، فيرى "أن الحضارة الإسلامية حين واجهت الفكر اليوناني كانت تواجه ثقافة انتهى عهدها وتحددت كل معالمها وعرفت جميع حدودها وأبعادها، كان أمام المسلمين "كس" معين من التفكير الفلسفي ظهر على شكل مجموعة من المدارس المتعاقبة، واكمل هذا الكم ثم توقف نهائيا قبل أن يتلقاه المسلمون بما لا يقل عن خمسة قرون، وبالاختصار .. وجد المسلمون أنفسهم إزاء تراث فكري يستطيعون أن يحددوا موقفهم منه بوضوح (وإن كان هذا الموقف قد تفاوت بين قبول يكاد يكون تاما وبين رفض قاطع)، أما اليوم فإن الثقافة الغربية بعيدة عن أن تكون تراثا، إنها شيء حي نام، متحرك، وفي اليوم الذي يبدو لنا فيه أننا قد اتخذنا من هذه الثقافة موقفا محددا، نراها قد تحركت إلى مواقع جديدة، بل إن الأهم والأخطر من ذلك أن سرعة تحركها أعظم بكثير من قدرتنا على ملاحظتها، وأن المسافة تزداد اتساعا"^(٣١).

عبر هذا الاستشهاد النصي يتبين لنا أنه قد انتقل في تحليلاته لظواهر الاتصال الثقافي إلى نقطة مغايرة لتلك التي تحرك عليها سابقا، فالفارق قاطع بين أن تتصل الثقافة العربية بتراث وبين أن تلتقي بواقع حي متحرك ومتنام بل ومتحول عبر تطورات علمية ومعرفية واجتماعية متلاحقة.

الاتصال الأول تكون خارج تاريخية النتائج المعرفية وتفاعل مرتبطا بأنساقها الفلسفية والمنطقية، بينما الاتصال الثاني تكون في غمار الصدامات والهيمنة وعلاقات التبعية والمركز والأطراف وتاريخية التكوين الاجتماعي والثقافي الغربي، المرحلتان متغايرتان كلياً والفواصل جذرية بين تراث قابل للتفاعل وبين واقع ضاغط وساع إلى الاحتواء، ولكن ما يهم الآن مع هذا التحليل المجمع للفارق بين المرحلتين كما استجلاه فؤاد زكريا متجاوزا تحليله السابق الذي صاغه مقتصرًا على رصد التشابهات الجزئية بين أشكال التفاعل وتصويرها في صور خطية ذاهبة وراجعة بين المراحل

والثقافات، ما يهم هنا هو توضيح حركته الفكرية الهادفة إلى تجاوز منطق الثنائيات المتضادة (شرق - غرب) تقدم (تخلف) والاختيارات الحديثة بين تراث يمكن ابتعائه نقياً ومجتلياً خارج شوائب التاريخ وغبار، وبين تحديث غربي يتجاهل خصوصيات التكوين الاجتماعي والثقافي للجماعات القومية. ولعل ذلك ما جعل فؤاد زكريا يشير في واحدة من اتصالاته الفكرية إلى صور اغترابية عاكسة لحركة الثقافة العربية التي يمكن أن ينشأ عنها اغترابان متضادان، ولكنهما يرتبطان بسمه يرى أنها سوف تزداد وضوحاً وظهوراً في المستقبل، ويعني بها (تضييق المكان وتوسيع الزمان) مما يمكن أن يكون الاغتراب الثقافي عن الماضي، وأيضاً، الاغتراب عن الحداثة.

المراجع:

- ١- فؤاد زكريا: خطاب إلى العقل العربي، كتاب العربي، الكويت، ١٩٨٧، ص ٤٢.
- ٢- فؤاد زكريا: هريوت ماركوز، كراسات الفكر المعاصر، دار الفكر المعاصر، القاهرة، ١٩٧٨، ص ١٣.
- ٣- فؤاد زكريا: أزمة العقل في القرن العشرين، ضمن "آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥، ص ١٦.
- ٤- فؤاد زكريا: التفكير العلمي، عالم المعرفة، الكويت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٨، ص ٦١.
- ٥- فؤاد زكريا: المرجع السابق، ص ٦٢.
- ٦- فؤاد زكريا: المرجع السابق، ص ٧١.
- ٧- فؤاد زكريا: المرجع السابق، ص ٩٢، ٩٤، ٩٥.
- ٨- جورج طرابيشي: لقد نقد العقل العربي (نظرية العقل)، دار الساقي، بيروت، ١٩٩٦، ص ٣٦١، ٣٦٢.
- ٩- زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة، ص ١٠٣.
- ١٠- عبد الرحمن بدوي: مدخل جديد إلى الفلسفة، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٨، ص ١٧١.
- ١١- فؤاد زكريا: أزمة العقل في القرن العشرين، مرجع سبق ذكره، ص ١٧.
- ١٢- جورج طرابيشي: لقد نقد العقل العربي (نظرية العقل)، مرجع سبق ذكره، ص ٣٧٠.
- ١٣- فؤاد زكريا: اسينولوا، دار التنوير-بيروت، ١٩٨٣، ص ٦٠، ٦١.
- ١٤- فؤاد زكريا: الجذور الفلسفية للثنائية، حوليات كلية الآداب، جامعة الكويت، ص ١١.
- ١٥- يري "للاذلة": أن العقل هو ملكة رد الأشياء إلى الوحدة، والعقل يستيق التجربة ويفهمها، والعقل إما مكون وإما متكون العقل المكون فعال لكنه لا يقبل الإدراك في حالة خاصة مثل النور بدون ظل، والعقل المتكون متغير ويمكن أن يعبر عنه بصيغ لأنه اتخذ مكانه في مادته، ويتكون من (١) حقائق مكتسبة، ومفولات وتصورات كرسها الاستعمال وقيم مقبولة بالاشتراك (٢) قواعد فكر (٣) قواعد سلوك، ومن غير شك قواعد للحكم الجمالي. والعقل المتكون يضع نفسه في خدمة الغايات الفردية، أما العقل المكون فيقبل حالاً دون هذا. راجع: عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة (الجزء الثاني)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤، ص ٣٦٦، ٣٦٧. (ومدخل جديد إلى الفلسفة)، مرجع سبق ذكره، ص ١٥٤، ١٥٥، أندريه لالاند: العقل والمعايير، ترجمة نظمي لوف، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٩، ص ١٢، ١٣ مع ملاحظة أن ترجمة نظمي لوف هي العقل المنشأ والعقل المنشئ. جورج طرابيشي: لقد نقد العقل العربي (نظرية العقل)، مع ملاحظة أن جورج طرابيشي يعرض للمصطلحين في سياق نقده لهما عبد الجباري واستخدمهما لهما.
- ١٦- فؤاد زكريا: نظرية المعرفة والموقف الطبيعي للإنسان، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ص ٣٩.
- ١٧- أنطون المقدسي، العلاقات بين الحضارتين العربية والأوربية، "ولائع ندرة هيمبورج"، الدار التونسية للنشر، تونس، ص ٨٨، ٨٩.
- ١٨- فؤاد زكريا: نحن والغرب، بحث مقدم في مؤتمر مئوية مجلة الهلال الأولى.
- ١٩- حسن حنفي: المؤلف من الغرب، الماضي والحاضر والمستقبل، بحث مقدم في مؤتمر مئوية الهلال.

- ٢٠- غالى شكرى: أفتحة الإرهاب "البحث عن علمانية جديدة"، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٤٩.
- ٢١- ليلى عنان: العملة الفرنسية بين الأسطورة والحقيقة، دار الهلال، القاهرة، ص ٢٠.
- ٢٢- محمد عمارة: تيارات البقطة الإسلامية الحديثة، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٧، ص ٢٨.
- ٢٣- مصطفى التواتي: أثر العملة الفرنسية في فكر النهضة، دار محمد علي الحامي، تونس، ص ٦٥.
- ٢٤- غالى شكرى: مرجع سبق ذكره، ص ١٥٦.
- ٢٥- نصر حامد أبو زيد: الخطاب والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٠، ص ١٥١.
- ٢٦- فيصل دراج: الثقافة والطبقات الاجتماعية، مجلة أدب وثقافة، القاهرة، مارس ١٩٩٠، ص ١١.
- ٢٧- محمد جابر الانصاري: تمولات الفكر والسياسة في المشرق العربي، عالم المعرفة، نوفمبر ١٩٨٠، ص ١٠.
- ٢٨- جابر عصفور: هوامش على دفتر التنوير، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤، ص ١٩١.
- ٢٩- فؤاد زكريا: نحن وثقافة الغرب ضمن "آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، مرجع سبق ذكره، ص ٣٣، ٣٤.
- ٣٠- فؤاد زكريا: المرجع السابق، ص ٣٥.
- ٣١- فؤاد زكريا: دفاع عن الثقافة العالمية ضمن "آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، المرجع السابق، ص ٤٠.

فؤاد زكريا والعلاقة بين العلمانية ونقد الأصولية الدينية

طلعت رضوان^(٢)

كتب د. فؤاد زكريا أن العلمانية من الممكن أن تُكتب بدون ألف نسبة إلى العلم بمراعة ((زاوية المضمون وليس من زاوية الالتباس اللغوي)) ثم أكد على أن الربط بين المصطلح ومعنى (العالم) أدق لأن الترجمة الصحيحة للكلمة هي (الزمانية) لأنها ((ترتبط في اللغات الأجنبية، بالأمور الزمانية، أي بما يحدث في هذا العالم وعلى هذه الأرض، مقابل الروحانية التي تتعلق أساسا بالعالم الآخر)) (العلمانية ضرورة فكرية- مجلة قضايا فكرية- أكتوبر ١٩٨٥).
لعلّ هذا التعريف الذي كتبه د. فؤاد زكريا للعلمانية، أن يكون مدخلا للتعرف على مشروعه الفكري، من خلال قراءة كتبه التي ربط فيها بين سبب تقدم بعض الشعوب، وتخلف البعض الآخر. الأولى تأخذ بالمنهج العلمي وتُتأسس على (علمانية) مؤسسات الدولة والفصل بين المؤسسات الدينية وباقى مؤسسات الدولة. والثانية تعتمد المرجعية الدينية أساسا لكل ما يتعلق بشئون الحياة، فكانت النتيجة تحرر الشعوب الأولى من كل معوقات النهضة والتنمية والفوز بكل الحريات الفردية والاجتماعية والسياسية، وعلى العكس ظلت الشعوب الثانية مقيّدة بسلاسل التخلف لأنها لم تتحرر من قيود الماضي، حيث ترى ضرورة تطبيق مبادئه على الحاضر.

في معظم إنتاجه الفكري نجد هذا الربط بين سر التقدم وسبب التخلف، ولعلّ نظرة سريعة إلى عناوين دراساته أن توضح ذلك: (سبينوزا ونظرية المعرفة)، (الإنسان والحضارة)، (مشكلات الفكر والثقافة)، (خطاب إلى العقل العربي) أو حتى وهو يؤرخ لحياة وفلسفة الفيلسوف هيربرت ماركيز، فكتب في بداية كتابه عنه أن موقف ماركيز من الفلسفة تسير في اتجاهين متكاملين: ((أولهما الاتجاه إلى كشف الأساس العيني- المستمد من تجربة المجتمع الفعلية- للمعاني والأفكار الرئيسية التي تحكم في مسار الفكر الفلسفي. وثانيهما هو الاتجاه المقابل الذي لا يكتفى، في تحليله لأية حركة اجتماعية، بالوصف المباشر، بل يمتد في التحليل حتى يكشف لها أسسا فلسفية عميقة)) ولأن ماركيز تأثر ببعض أفكار ماركس الفلسفية لذلك أضاف د. فؤاد زكريا ((ولا جدال في أن التشابه واضح بين نظرة ماركيز الديناميكية العملية إلى الفلسفة، وبين رأي ماركس القائل إن على الفلسفة ألا تكتفى بفهم العالم، بل ينبغي أن تعمل على تغييره)) (هيربرت ماركيز- دار الفكر المعاصر ١٩٧٨ من ص ١٣-١٦).

ويذهب ظني إلى أن من يريد التعرف على المشروع الفكري للمفكر الكبير د. فؤاد زكريا، عليه أن يقرأ كتابه (التفكير العلمي) الصادر عن سلسلة عالم المعرفة الكويتية، ونظرا لأهمية هذا الكتاب، فقد نفذت طبعته الأولى والثانية ثم

(٢) باحث مصري.

صدرت الطبعة الثالثة ١٩٨٨. في مستهل هذا الكتاب يُقدّم تعريفاً لأهم سمات التفكير العلمي، منها التراكمية، ويضرب مثلاً بفيزياء نيوتن التي دام الاعتقاد بصحتها وأنها تُعبر عن حقيقة مطلقة ما يقرب من قرنين. حتى جاءت فيزياء أينشتاين فابتلعت فيزياء نيوتن وتجاوزتها وأثبتت أن ما كان يُعد حقيقة مطلقة ليس في الواقع إلا حقيقة نسبية. ينطلق د. زكريا من هذا المثال لمناقشة العقلية العربية التي اتهم العقل الإنساني -وبالتالي العلم- بالقصور فكتب ((هذه السمة التراكمية التي يتسم بها العلم هي التي تقدّم إلينا مفتاحاً للرد على انتقاد يشعّ توجيهه في بلادنا الشرقية على وجه الخصوص إلى العلم، وهو الانتقاد الذي يستغل تطور العلم لكي يتهم المعرفة العلمية والعقل العلمي بالنقصان. فمن الشائع أن يحمل أصحاب العقلية الرجعية على العلم لأنه متغير ولأن حقائقه محدودة ولأنه يعجز عن تفسير ظواهر كثيرة. وهم بذلك يفتحون الباب أمام أنواع أخرى من التفسير الخارجة عن نطاق العلم أو المعادية له. وواقع الأمر أن هذا ليس اتهاماً للعلم على الإطلاق. فإذا قلت إن العلم متغير، كنت بذلك تُعبر بالفعل عن سمة أساسية من سماته، وإذا اعتبرت هذا التغير علامة نقص فإنك تخطئ. إذ تفترض أن العلم الكامل لا بد أن يكون ثابتاً، مع أن ثبات العلم في أية لحظة واعتقاده أنه وصل إلى حد الاكتمال، لا يعني إلا نهايته وموته. ومن ثم فإن الثبات في هذا المجال هو الذي ينبغي أن يُعد علامة نقص)). (من ص ١٧- ٢٢). وفي فصل آخر يناقش هذه القضية من منظور جديد، فكتب عن أبعاد التفكير العلمي الذين يبدعون من مقدمة صحيحة، ثم يستنتجون منها نتيجة باطلة. أما المقدمة الصحيحة فهي أن العقل مازال عاجزاً عن كشف كثير من أسرار الكون. وأن هناك مشكلات كثيرة يعجز العقل عن حلها. وأما النتيجة الباطلة فهي أن العقل بطبيعته عاجز وأنه سيظل إلى الأبد قوة محدودة قاصرة ومن ثم فلا بد من الاعتماد على قوة أخرى غيره. وهذا أسلوب مخادع لأن أصحاب هذه الحجة الباطلة ينكرون تماماً دور التاريخ. فلو قارنا حالة المعرفة البشرية منذ ٥٠٠ سنة مثلاً بما عليه الآن، لاتضح لنا أن العقل حقق إنجازات رائعة. ولو قارنا نمط الحياة البشرية منذ ١٠٠ سنة فقط لتبين لنا أن العقل (الإنساني) غيّر وجه حياتنا تغييراً تاماً (ص ٩٧). وفي فصل آخر كتب عن تطور العقل الإنساني في مجالات التطبيق العملي للنظريات العلمية، فكتب ((أجرى بعض العلماء مقارنة بين الفترات الزمنية التي كان يستغرقها الوصول من الكشف العلمي النظري إلى التطبيق في ميدان الإنتاج، منذ عصر الثورة الصناعية حتى اليوم، فتبين لهم ما يلي: احتاج الإنسان إلى ١١٢ سنة (أى من ١٧٢٧- ١٨٣٩) لتطبيق المبدأ النظري الذي يُبنى عليه التصوير الفوتوغرافي. وإلى ٥٦ سنة (من ١٨٢٠- ١٨٧٦) لكي يتوصل من النظريات العلمية الخالصة إلى اختراع التليفون، وإلى ٣٥ سنة (من ١٨٦٧- ١٩٠٢) لظهور الاتصال اللاسلكي، وإلى ١٥ سنة (من ١٩٢٥- ١٩٤٠) للرداد، وإلى ١٢ سنة (من ١٩٢٢- ١٩٣٤) للتلفزيون، وست سنوات (من ١٩٣٩- ١٩٤٥) للقنبلة الذرية، وخمس سنوات (١٩٤٨- ١٩٥٣) للترانزستور، وثلاث سنوات (١٩٥٩- ١٩٦١) (الصحيح ستين) لإنتاج الدوائر المتكاملة)). (ص ١٨٤، ١٨٥). ورغم أن الدراسة المقارنة عن التطور المتسارع في إنتاج تكنولوجيا قائمة على علوم نظرية توقفت عند عام ١٩٦١، فإن د. زكريا يضرب مثلاً بإنجاز علمي يرد به على أصحاب المرجعية الدينية الذين يُردّدون مقولة عجز العقل الإنساني، ألا وهو اختراع العقول الإلكترونية بفضل العالم نوربت فينر الذي كانت أبحاثه هي الأساس الأول في هذا المجال عندما أسس لعلم جديد هو (السيرنطيقا) هذه العقول الإلكترونية تقوم بعمليات حسابية وذخنية يعجز العقل البشري عن الإتيان بمثلها، كما هو الحال في الحسابات المتعلقة بتوجيه سفينة فضائية إلى كوكب بعيد، يكون في استطاعة العقل الإلكتروني أن يحسب بسهولة اتجاه المسار الصحيح من خلال عمل حساب مجموعة من العوامل شديدة التعقيد، مثل سرعة السفينة وسرعة دوران الأرض والجاذبية وحركة الكوكب وجاذبيته إلى آخر تلك العوامل التي يستحيل على العقل البشري أن يجمعها في عملية حسابية واحدة. وإذن فإن العقل البشري ((اخترع العقل الإلكتروني نتيجة لبلوغه مستوى عالياً من التقدم، والعقل الإلكتروني يعود فيساعد العقل البشري على إحراز المزيد من التقدم، وهذا التقدم الجديد يؤدي إلى تطوير العقول الإلكترونية بحيث تؤدي

وظائف أوسع وأبعد. وهكذا تستمر الحركة الحلازونية في صعودها، فاتحة بذلك آفاقاً لم تكن البشرية تحلم بها في وقت من الأوقات)) (من ص ٢٠٤ - ٢٠٧). إن ما ذكره د. زكريا وهو يؤلف كتابه في سبعينيات القرن العشرين، تؤكد بصورة أعمق في بداية الألفية الثالثة، إذ تمكن فريق من العلماء اليابانيين من تصميم جهاز كمبيوتر غاية في التعقيد هدفه محاكاة ما يحدث على الكرة الأرضية بالكامل من ظواهر طبيعية مختلفة في وقت واحد كالأمطار والرياح وإتجاهات السحب الخ، ويستطيع هذا العقل الإلكتروني إجراء ٣٥ ترليون عملية حسابية في الثانية (صحيفة الأهرام - ٢٠٠٣/٥/٦ صفحة لغة العصر)، وفي هذا الإطار يرد د. زكريا على بعض الكتاب الذين يتباهون بالدور الذي قام به (العلم العربي) في العصور الوسطى، فكتب ((ويصل هذا الحرص إلى حد تأكيد زيادة كثير من العلماء العرب في ميادين علمية غير قليلة، وربما بالغ البعض فأكدوا أن أصول عدد من النظريات المعاصرة، كنظرية النسبية مثلاً، موجودة لدى العرب في العصور الوسطى. وهو تأكيد واضح البطلان، لأن ظهور نظرية كهذه يحتاج إلى تطور معين في العلم، ولا يمكن تفسيره إلا في ضوء ظروف عصر معين (في حين) كان العصر الذي ظهر فيه العلم العربي مختلفاً عنه كل الاختلاف)) (ص ٣٢٩، ٣٣٠).

أسطورة المعجزة اليونانية

في الوقت الذي يُردّد فيه البعض إدعاءات بعض الأوروبيين من أن اليونان هي أصل الحضارة الإنسانية وأنها مهد العلوم والفلسفة الخ فإن المفكر الكبير د. فؤاد زكريا امتلك شجاعة الرد على هذا الادعاء كما فعل بعض المثقفين المصريين الذين امتلكوا الشجاعة بجانب المنهج العلمي وفندوا هذا الادعاء مثل الشاعر حسن طلب في رسالته التي نال عنها درجة الدكتوراه وطبعها في كتاب بعنوان (أصل الفلسفة: حول نشأة الفلسفة في مصر القديمة ولهافت نظرية المعجزة اليونانية) الصادر عن دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية - ط ١ عام ٢٠٠٣، ومثل المترجم والمفكر الكبير شوقي جلال الذي ترجم كتاب (التراث المسروق - تأليف جورج جيمس - الصادر عن المجلس الأعلى للثقافة ط ١ عام ٩٦ وط ٢ عن الهيئة العامة لقصور الثقافة عام ٢٠٠٨)، كما أنه صاحب الفضل في اقتراح ترجمة الكتاب الموسوعي (أثنية إفريقية سوداء) لمؤلفه مارتين برنال. ولم يكتف أ. شوقي جلال بذلك وإنما أصدر كتابه المهم (الحضارة المصرية: صراع الأسطورة والتاريخ) الصادر عن دار المعارف المصرية عام ٩٦، عن خرافة المعجزة اليونانية يرى د. فؤاد زكريا أنها صورة لا تخلو من التحيز الحضاري مثل القول بأن بناء الأهرام لم يُكسب المصريين قاعدة علمية نظرية، فكتب إن القول ((بأن هناك شعباً لم يعرف طوال تاريخه إلا تطبيقات وخبرات عملية، وشعباً آخر توصل لأول وهلة ومن تلقاء ذاته إلى الأسس النظرية للعلم، فإنه زعم يتنافى مع التجارب الفعلية للبشرية فضلاً عن تناقضه مع المنطق السليم))، كما أشار إلى الدراسات الأوروبية التي أكدت على أن الكلام عن (معجزة يونانية) ليس من العلم في شيء. كما أن أفلاطون شهد بفضل الحضارة المصرية على العلم والفكر اليوناني وأكد أن اليونانيين إنما هم أطفال بالقياس إلى الحضارة المصرية. بالإضافة إلى إقامة عدد كبير من الفلاسفة اليونانيين في مصر وتعلمهم أصول الفلسفة من الكهنة المصريين. كما أنه من الصعب أن يتصور المرء أن أولئك العباقرة الذين بنوا الأهرام بتلك الدقة المذهلة في الحساب، بحيث لم يُخطئوا إلا بمقدار بوصة واحدة في محيط قاعدة الهرم الأكبر البالغ ٢٢٤، ٧٥٥ قدماً والذين ابتدعوا في الضرب والقسمة، لا يستحقون اسم (العلماء)، ومن الظلم أن نأبي اسم (العلم) على تلك المعلومات الفلكية الرائعة التي توصل إليها هؤلاء (المصريون) القدماء. وعلى الكشوف الرياضية المهمة التي كانت ضرورية من أجل إجراء الحسابات الفلكية، وغيرها من الأغراض. ومن قصر النظر أن ننصّر أن تلك المعلومات الكيميائية العظيمة التي أُنشأت للمصريين القدماء أن يصبغوا أنسجة ملابسهم وحوافظ مبانهم بألوان ما يزال بعضها زاهياً حتى اليوم، أو التي مكنتهم من تحنيط جثث ظلت

سليمة لمدة تقرب من أربعة آلاف عام، لا تستحق اسم (العلم التجريبي)، وكل مثل هذا عن مجالات كثيرة، لابد أن هذه الحضارة (المصرية) قد جمعت فيها بين الخبرة العملية والمعلومات النظرية، كالتب وطب وصناعة العقاقير والهيدروليكا (الري والسدود والخزانات) الخ وإذن فلم تكن نشأة العلم يونانية خالصة. لم يبدأ اليونانيون في استكشاف ميادين العلم من فراغ كامل، بل إن الأرض كانت مهيأة لهم في بلاد الشرق التي كانت تجمعهم بها صلات تجارية وحربية وثقافية)) (من ص ١٢٥- ١٣٤).

الصحة الإسلامية في ميزان العقل

ولد د. فؤاد زكريا في بورسعيد - ديسمبر ١٩٢٧ ورغم أنه عمل أستاذا ورئيسا لقسم الفلسفة بجامعة عين شمس حتى عام ١٩٧٤، ورغم عمله مستشارا لشئون الثقافة والعلوم الإنسانية في اللجنة الوطنية لليونسكو، فإنه يرى أن المفكر إن لم يكن عقله ووجدانه مع نبض واقعه ومتابعة المتغيرات في مجتمعه، لا تساوى كتاباته شيئا، لأنها لا تدخل في جدل مع هذه المتغيرات، ولا تثير العقل والخيال لمقاومة الأفكار التي يريد أصحابها أن تستدير عقارب الزمن إلى الخلف، فيفرضون على شعوبهم التخلف. وعندما شاعت في السبعينيات من القرن العشرين مقولة (الصحة الإسلامية) التي تبنتها الجماعات الإسلامية في مصر، كان المفكر الكبير د. فؤاد زكريا من بين أصحاب الضمائر الحية والعقول الحرة (وعدهم قليل) الذين تصدوا لهذه الظاهرة. ولكنه لم يكتف بكتابة دراسة صغيرة تصلح كمقال، وإنما أفرد لها كتابا بعنوان (الصحة الإسلامية في ميزان العقل- دار الفكر المعاصر- ط ٢ عام ١٩٨٧)، في بداية الكتاب يرصد الحقيقة التي يعتمد كثيرون تجاهلها وهي أن أمريكا هي أكثر المهتمين بظاهرة (الصحة الإسلامية) والسبب ((لأن أمريكا هي راعية الاستراتيجية الغربية بأكملها. والحارس الذي يسهر على أمن وسلامة النظام الرأسمالي في العالم. هذا فضلا عن مصالح أمريكا الخاصة، ممثلة في شركات البترول بوجه خاص. وهكذا بدأت موجة عارمة من الاهتمام بالإسلام، تبدو أكاديمية في ظاهرها، ولكن كل دراساتها موجهة إلى معرفة ما يدور في عقول سكان هذه المنطقة حتى لا تحدث مفاجأة في المستقبل. وكل من يعرف شيئا عن الجو العلمي الحالي في الجامعات ومعاهد الأبحاث الأمريكية، يعلم جيدا أن الأبحاث المتعلقة بالإسلام، حتى في أدق تفاصيله وأكثر جوانبه خفاءً، لها فرصة هائلة في الحصول على التمويل السخي وعلى كل ما يلزم القائمين من تيسيرات. وقد أثمر ذلك بالفعل مشاريع بحث تفصيلية عديدة، يشارك في الكثير منها- للأسف- باحثون عرب أو عرب أمريكيون، مع أنهم يعلمون حق العلم أن أبحاثهم سوف تصب نتائجها قطعا بعد تحليلها وتنظيمها، في ملفات الشرق الأوسط على مكاتب صناع القرار السياسي من الأمريكيين. كما أن (الصحة الإسلامية) تُقدّم أيديولوجية بديلة عن الشيوعية أو الاشتراكية التي كانت تتبناها معظم الحركات المضادة للامبريالية الغربية)) (ص ١٣). ويرى المفكر الكبير أن تعدد فرق الجماعات الإسلامية إنما ((يُعبر عن رغبة في البحث عن مخرج، لمن لا مخرج لهم. إن الطرق جميعها مسدودة أمام المجتمعات الإسلامية، والقهر هو الوسيلة الوحيدة لضمان بقاء الأنظمة القائمة. وأهم ما يترتب على القهر هو تلوّط شعرة البدائل الأخرى: كالليبرالية وحكم الأحزاب واليسار والاتجاه الديمقراطي بكافة أشكاله. فهذه البدائل تتعرض للنقد والتجريح ليل نهار، دون أن تكون قادرة على الرد أو على الدفاع عن نفسها. وفي ظل فقدان العدالة الاجتماعية وضياح الرشد الاقتصادي وضلال التوجه السياسي الخ ما الذي يتبقى أمام الإنسان- خاصة إذا كان شابا- إلا أن يعلن كفره بكافة الأنظمة الدنيوية والبشرية من خلال تأكيد إيمانه بالنظام الإلهي؟.. وهكذا يقترب الانتشار الكمي الهائل لبؤاه وهزال في المضمون. وتصبح الليقطة التي لا تقاس إلا بالبعد والمقدار غفوة فكرية وتغدو الصحة كبوة عقلية. ويظل أعداؤنا- رغم هذا كله- يهتفون: احذروا الصحة الإسلامية. ولكن لسان حالهم يقول: مرحبا بها مادامت لا تُهدد شيئا من مصالحنا ولا من مصالح حلفائنا الممسكين بدفة الأمور في العالم الإسلامي)) (ص ٣٥) ولأن

د. زكريا يعي خصائص شعبه المصري ومفرداته وجدانه المكتسبة عن ثقافته القومية، فإنه يرى أن شعارات الجماعات الإسلامية لم تخدع الأميين المصريين لأن ((أمثلتنا ونكتنا (جمع نكتة وهي صحيحة لغويا) الشعبية حافلة بالسخرية من أولئك الذين يؤدون فروض الصلاة والصوم والحج ولكنهم يغتالون أموال الناس أو يغشونهم. ومعنى ذلك أن القيمة الحقيقية للشعائر إنما تكمن في تلك القوة المعنوية التي تمكن الإنسان من مواجهة الظلم والظغيان. والسعى إلى أداء عمل نافع للمجتمع. أما التركيز على شكلية الشعائر دون أكرثاثر بما تؤدي إليه من مضمون، فهو في حقيقته تستر على المظالم ومساندة للاستبداد)) (ص ٢١).

في نقده للجماعات الإسلامية التي ترى الجمع بين الدين والدنيا ومن ثم بين العقيدة والسياسة، على مبدأ صلاحية النص الديني لكل زمان ومكان، كتب د. زكريا أن هذا المبدأ يولد تناقضا أساسيا عند تطبيقه، لأن (الدنيا) بطبيعتها متغيرة وأحوال المجتمع والإنسان والسياسة لا تكف عن التطور. وهذه في نظر أي إنسان لديه الحد الأدنى من الثقافة العصرية بديهية لا تناقش. فكيف يمكن التوفيق بين مبدأ سريان النص على كل زمان ومكان ومبدأ (الإسلام دين ودنيا) إذا كانت (الدنيا) لا تكف عن التغير؟ والتغير معناه أن ما يصلح لها في زمان معين ومكان معين، قد لا يصلح في زمان ومكان آخرين؟ وإذا كان النص إلهيا مقدسا فإن من يُطبقه ويُفسره إنسان يتصف بكل جوانب الضعف البشرية. وأخطر ما في الأمر أن الإنسان الذي يتصدى لهذا التفسير والتطبيق، سواء أكان رجل دين يشغل منصبا كبيرا، أم كان حاكما تستند سلطته إلى أساس ديني، يضيء على نفسه قدرا (يزيد أو ينقص) من تلك القداسة التي تتسم بها النصوص الدينية. ويُقيم أوامره أو فتاويه بوصفها تعبيراً عن رأي الدين ذاته، لا عن فهمه للدين، ويصف معارضيه بأنهم أعداء الدين، وليس لأنهم أعداء طريقته الخاصة في تفسير الدين)، ونظرا لأن الأصوليين يعطون لأنفسهم قداسة تساوى قداسة النص الديني، فإنهم يُغلَقون عقولهم ويفرضون الحقيقة التي تنص على أن ((الحكم تجربة بشرية، قد تصيب وقد تخطئ، وحين نعرف منذ البداية بهذا المبدأ، يصبح إمكان تصحيح هذه التجربة قائما على الدوام. ولكن الحكم الذي يركز على السلطة الدينية- والذي هو على الدوام حكم بشري- يعطي نفسه سلطة تفوق سلطة البشر- لا يصحح خطاه بسهولة وربما أضفى على نفسه نوعا من العصمة تمنعه من الاعتراف بأى خطأ (وبالتالى) فإن أعظم مزايا الديمقراطية- بوصفها تجربة بشرية في الحكم- تكمن في نفس تلك الصفة التي يعيبها عليها خصومها من أنصار الحكم المتركز على سلطة الدين. فالبشر حقا كائنات تتسم بالضعف، غير أن الديمقراطية هي التي تتيح للبشر فرصة التعلم من أخطائهم وتصويبها بالتدريج. وإذا كان جوهر الإيمان الطاعة، وإذا كان الحاكم بشرا كسائر الناس، فإن أعظم صفة يستطيع أن يبتها في المحكومين هي أن يناقشوه ويعارضوه. أما صفة (الطاعة) فهي أسوأ علاقة يمكن أن تربط محكوما بحاكم. وكل الكوارث التي لحقت بالعالم الإسلامي عامة والعالم العربي خاصة، على يد الحكومات العسكرية أو (ثورات الضباط) إنما ترجع إلى أن العسكريين يقيمون في ميدان السياسة علاقات مع المحكومين توازي علاقات الضابط بالجندى. وأخشى أن أقول إن الدعوة إلى الحكومة الدينية هو الوجه الآخر لهذا النمط من الحكم. فكلا النوعين حكم سلطوي، لا يركز على العقل والإقناع والنقد. وكل ما في الأمر أن الحكم العسكري يركز على سلطة القوة والبنديقية، والحكم الديني يركز على سلطة الإيمان والمعتبر. وإذا كانت أقطار عربية خضعت كثيرا لحكم النسر، فإن حكم النسر هذا هو خير تمهيد لحكم العمامة لأنه عود الناس طويلا على الطاعة وأفقدتهم ملكات النقد والاعتراض (من ص ٣٠-٣٣، ١٦٧).

أوروبا وكيف انتصر النور على الظلام

الحقيقة التي يعتمد كثيرون تجاهلها، تلتخص في سؤال واحد: إذا كانت الشعوب الأوروبية عاشت أسوأ فترات حياتها لعدة قرون بسبب سيطرة المؤسسات الدينية على كل ما يخص شئون البشر، فكيف انتهت هذه الفترة مكللة

بانتصار النور وفلسفة التنوير على الظلم والظلام؟ يخصص د. زكريا فصلا مهما لمناقشة هذا السؤال، ويرى- مثل غيره من المفكرين العلمانيين- أن أوروبا لم تستطع أن تحقق نهضتها الفكرية والعلمية والفنية الرائعة في العصر الحديث إلا بعد صراع مرير مع الكنيسة. وكان كل كشف جديد وكل تقدم للروح البشرية في أي ميدان من ميادينها الواسعة، يتحقق بعد مقاومة عنيفة من الأوساط الدينية وبعد محاولات تبذلها هذه الأوساط للحفاظ على التخلف السائد. وفي هذا الصراع سقط شهداء كثيرون أشهرهم جوردانو برونو الذي أحرق حيا في مطلع القرن السابع عشر لأنه كان يؤمن بدوران الأرض حول الشمس ويدعو إلى ذلك علنا. وظلت مقاومة الكنيسة للفكر التنويري حتى القرن التاسع عشر. ولكن الأمر المؤكد هو أن الكنيسة بدأت تنتقل إلى موقف الدفاع منذ عصر التنوير، أي في القرن الثامن عشر، على حين أنها كانت في القرنين السابقين تهاجم بشدة وبلا رحمة دفاعا عن مصالحها التي كان معظمها دينويا خالصا، وإن كانت المبررات التي كانت تقدمها على السطح الظاهري ذات طابع روحي. وفي هذا الفصل امتلك د. زكريا شجاعة الاختلاف مع الكتاب المصريين والعرب الذين يزعمون أنهم مع العقل والتنوير، ومع ذلك يتعمدون الإشادة بمارتن لوتر وإصلاحاته الدينية، ولكنهم يصمتون تماما عن جرائمه ضد ثورة الفلاحين عام ١٦٢٦ بزعامة (توماس مونتسر) للمطالبة بأدنى الحقوق الإنسانية للفلاحين في عصر بلغ الإقطاع فيه أقصى درجات استبداده. هذا (المصلح الديني) مارتن لوتر وقف إلى جانب المصالح القائمة التي تحرص الكنيسة على بقائها لاستنزاف عرق الفلاحين، ودعا الأمراء إلى سحق الفلاحين بلا رحمة. وكان هذا ما حدث بالفعل في مذبحة من أشهر المذابح في التاريخ الأوروبي الحديث (ص ٢٠٣، ٢٠٤) ولمزيد من التفاصيل عن جرائم مارتن لوتر وجون كالفن باعتبارهما أهم قطبين في مذهب البروتستانتية انظر كتاب د. إمام عبدالفتاح إمام المعنون: "الطاغية- دراسة فلسفية لصور من الاستبداد السياسي- سلسلة عالم المعرفة الكويتية- رقم ١٨٣ مارس ١٩٩٤- من ص ١٦٩- ١٧٨)، وعن استغلال الدين وتوظيفه لصالح السياسة رصد د. زكريا بعض وقائع التاريخ مثل أنه باسم الدين تعاون رجال الدين في إيران مع أمريكا لإسقاط تجربة د. مصدق، وباسم الدين انقلب رجال الدين على نظام سوكارنو الذي كان مخلصا في إيمانه وارتكبت في إندونيسيا مذبحة من أفظع مذابح التاريخ قتل فيها كل من كان له اتجاه تحرري وطني على أساس أنه شيوعي، وباسم الدين حورب نظام سلفادور اللندي الوطني وحلت محله دكتاتورية بلغ جبروتها وإرهابها حدا جعل أولئك الذين أقاموها يضجلون من انتسابهم إليها ويتبرعون منها ظاهريا حتى لا يفتضحوا أمام العالم المتحضر. وباسم الدين قتل مجيب الرحمن وأفراد أسرته بطريقة فيها من الخسة والجهنم ما يثير الاشتزاز دون تمييز بين رجال ونساء وأطفال (ص ٢٠٨)، لذلك ركز د. فؤاد زكريا على حقيقة ((الوهية التشريع وبشرية القائمين بفهمه وتطبيقه))، وإذا كانت الشريعة الإسلامية مطبقة في السعودية وإيران الخ فمن أين أتى الاختلاف بين هذه النماذج إن لم يكن من البشر؟ وهكذا فإن النصوص لا يمكن أن تحكم مجتمعاتنا بنفسها، وإنما هي تحكم من خلال بشر، فيهم كل العيوب والتقلبات التي ينسبها الفكر الديني إلى ما هو (علماني)، وإذن فالعلمانية لا مفر منها، سواء أردنا أم لم نرد حتى في صميم الحكم المركّز على المصدر الديني (من ص ١٧٤- ١٧٦).

"هيكل" في الثقافة السائدة

رفض د. فؤاد زكريا أن يكون نسخة كربونية من الثقافة السائدة التي تسبح بحمد الناصرية التي أجهضت المشروع الليبرالي الذي تبنّاه المثقفون المصريون قبل يوليو ٥٢، وإذا كان الناصريون وصفوا محمد حسين هيكل- ولايزالون- بالكاكب الكبير، فإن بعض الكتاب امتلكوا شجاعة الاختلاف مع هذا التمجيد، مثل الكاتب محمد جلال كشك في كتابيه (ثورة يوليو الأمريكية)، (كلمتي للمغفلين)، أما د. زكريا فقد أصدر كتابه المهم (كم عمر الغضب: هيكل وأزمة العقل العربي) الصادر عن مطبوعات القاهرة- ط ٢ عام ١٩٨٤، أورد فيه بالتحليل الدقيق- حجم التضليل والتناقضات التي وقع

فيها هيكل، والعلاقة بين هيكل والإدارة الأمريكية، وبالتدليل من كتابات هيكل، وبذلك يكون د. زكريا قد أسهم في إثراء الواقع الثقافي، بنقد أكبر رمز في مؤسسة الناصرية الفاشستية.

جائزة المبدع انتصار العقل

لم أندعش لأن د. فؤاد زكريا لم يحصل على جائزة مبارك، وحصل عليها من هم أقل منه بكثير في مجال العلوم الإنسانية. ولا أعرف إذا كانت جهة ما رفضت ترشيحه، أم أنه لم يحدث ترشيح من أصله. وفي كل الأحوال النتيجة واحدة، تجاهل اسم هذا المفكر الكبير، مثلما تم تجاهل اسم شهيد الفكر المرحوم فرج فودة، واسم كل من تعرض لمحاولات الاغتيال ومصادرة كتبهم أمثال المرحوم المفكر الكبير خليل عبدالكريم والمستشار محمد سعيد العشماوى. وهكذا كان مصير المفكر الكبير د. فؤاد زكريا الذى وهب قلمه لترسيخ قواعد دولة الحداثة العصرية، وامتلك شجاعة نقد الأصولية الإسلامية التى تحتفظ لنفسها بحق الاستمتاع بمنجزات التكنولوجيا التى أنتجها الأوروبيون (الكفار) وفى نفس الوقت (تجاهد) لفرض قيم البداوة على المجتمع المصرى العصري. كما امتلك شجاعة إعلاء شأن العقل والعلوم ودور الفلسفة فى ترسيخ عصر التنوير. وشجاعة الإقرار بأنه لا مفر من العلمانية. والأهم من ذلك أنه رفض أن يكون مختوما بختم الثقافة السائدة ورفض أن يقف فى طابورها، حتى لو كان الثمن عدم الاعتراف به كمفكر كبير لا يستحق الحصول على جائزة مبارك، لأنه يدرك أن المبدع يرفضه إبداعه ولا تصنعه الجوائز.

فؤاد زكريا وفلسفة الحضارة

عطيات أبو السعود^(١)

فؤاد زكريا وجه من أبرز وجوه الثقافة المصرية والعربية المعاصرة؛ قدم العديد من الكتب التي أثرت المكتبة العربية في مجالات متعددة. وهو رائد من رواد حركة التنوير الحديثة، أخذ على عاتقه محاربة الجهل والظلام والتعصب والتخلف وكل ما يعود بالإنسان والمجتمع إلى الوراء. اتسم تفكيره بسمتين أساسيتين هما: النزعة العقلية التي أعلنت من شأن العقل، خاض في سبيل الدفاع عنه معارك فكرية وضعت على حافة الخطر، وهو أحد الذين استبدلوا التفكير العلمي بالتفكير الغيبي الذي لا يزال يسيطر على أغلب مجتمعاتنا العربية. كما اتسم تفكير فؤاد زكريا أيضا بالنزعة النقدية التي لا تخطئها عين القارئ منذ السطور الأولى لأي مؤلف من مؤلفاته. وهو أحد دعاة الحرية الذي نزع قناع الوهم والزيف عن الحركة الإسلامية المعاصرة، وأحد المهمومين بهموم الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي والثقافي. تنوع إنتاج فؤاد زكريا تأليفا وترجمة ما بين الفلسفة والعلم والسياسة والفن والثقافة، وسوف أقف عند كتيب صغير صدر في مرحلة مبكرة من حياة مفكرنا الكبير، وعلى وجه التحديد عام ١٩٥٧. عنوان هذا الكتاب: "الإنسان والحضارة في العصر الصناعي"، وسلمس في هذا المؤلف سمات وخصائص تفكير فؤاد زكريا التي تبلورت في مرحلة مبكرة من كفاح عمره في سبيل العقل والنقد.

ينقسم الكتاب إلى ثلاثة أقسام رئيسية، يعرض القسم الأول منها موضوعات تمس بشكل أساسي مبحثا هاما من المباحث الفلسفية حديثة العهد في الفكر الفلسفي، إلا وهو فلسفة التاريخ التي لم تتضح كعلم مستقل إلا في القرن السابع عشر، ثم تعددت معالمها في القرن الثامن عشر الذي شهد العديد من فلاسفة التاريخ، أمثال: فيكو ومونتسكيو وتورجو وفولتير وكوندورسيه وهردر وغيرهم. وبلغ الاهتمام بالدراسات التاريخية ذروته في القرن التاسع عشر على يد أعلام هذا القرن أمثال هيجل وكونت وماركس. وترجع أهمية فلسفة التاريخ إلى حيوية موضوعها حيث تتناول بالدراسة حركة المجتمعات البشرية وتطورها وأسباب انهيارها وسقوطها في مرحلة معينة من تاريخها، والقوانين التي تحكم حركة التاريخ وتطوره.

وترجع أهمية كتاب "الإنسان والحضارة في العصر الصناعي" إلى أنه صدر في وقت مبكر عام ١٩٥٧- كما سبق القول- في وقت لم تظهر في المكتبة العربية دراسات تمس هذا الجانب الحي والشيق من فلسفة التاريخ والحضارة، بل ومازالت المكتبة العربية تفتقر حتى الآن لهذا النوع من الدراسات- مع استثناءات قليلة.

(١) مجلة جامعية مصرية.

وعلى الرغم من أن فؤاد زكريا لم يذكر على الإطلاق في متن دراسته عن الإنسان والحضارة اسم فلسفة التاريخ، إلا أن الموضوعات التي تناولها القسم الأول من الكتاب - على وجه الخصوص - تلمس بشكل مباشر موضوعات فلسفة التاريخ، وذلك عندما بحث في ماهية الحضارة وألقى الضوء على العلاقة بين الحضارة Culture والمدنية Civilization. وفي هذا السياق عرض آراء بعض المفكرين الذين رأوا أن الحضارة تختص بالجوانب الثقافية والمعنوية في حياة المجتمع، أما المدنية فتختص بظواهرها المادية. وهناك من يضع أساساً آخر للتمييز بين المدنية والحضارة، ففي رأي "ألفريد فيبر" أن المدنية تتوارث من جيل إلى آخر، فهي تراكمية وقابلة للاقتباس وتنتشر في خطوط مستقيمة طويلة وعرضية، أما الحضارة فهي إنتاج مستقل يصعب انتشاره من مجتمع إلى آخر، مثال ذلك المذاهب الفلسفية، فكل مذهب هو وحدة مستقلة قائمة بذاتها، وينطبق ذلك أيضاً على الدين والفن في تطورهما وقابليتهما للانتشار.

يفند فؤاد زكريا بنزعته النقدية الثابتة هذه التفرقة الحاسمة بين المدنية والحضارة، ويرى أن الدين والفن والفلسفة وكل ما ينتمي إلى المجال الحضارى بوجه عام لا يبدأ من الصفر، بل يتأثر حتماً بما سبقه من تيارات. وفي رأيه أن الفكرة الكامنة وراء التفرقة بين الحضارة - كمنشأ يتعلق بكيان الإنسان - والمدنية - كمنشأ ظاهري أقرب إلى الناحية المادية - هي تعبير عن فكرة الثنائية بين وجهين للنشاط الإنسانى، وجه روحى خالص ووجه متصل بالمادة، وأن الاعتماد على هذه الثنائية في توضيح معنى الحضارة يؤدي إلى عكس المقصود منه. ويعارض فؤاد زكريا أيضاً فكرة شبنجلر التي ترى أن المدنية والحضارة مرحلتان متعاقبتان داخل كل دورة حضارية، فالتاريخ البشرى يسير - في رأيه - في دورات مغلقة تستقل كل منها عن الأخرى تمام الاستقلال. وتبدأ هذه الدورات الحضارية بمرحلة الحضارة، حيث يتجه الفكر والفن إلى الازدهار وهي فترة الكشف والتجديد، ثم تتبعها دورة المدنية وهي فترة الغزو والفتح والعناية بالشؤون الاقتصادية. ويعارض فؤاد زكريا هذا الرأي - كما سبق القول - فيرفض فكرة الدورات المغلقة ويرى أن الأساس الأول الذي تستند إليه التفرقة بين الحضارة والمدنية هو ثنائية الروح والمادة، وهي الثنائية التي خلقت مشكلات لا نهاية لها في تاريخ الفلسفة، لذلك يسارع فؤاد زكريا برفض أى تفرقة تقوم على هذا الأساس لإيمانه بأن الوجه الروحي والوجه المادى متداخلان إلى أبعد حد. فالنظم المادية في حياة أى مجتمع تؤثر أشد التأثير في النواحي الثقافية والفكرية الخاصة، ولذلك يفضل أن يستخدم لفظي الحضارة والمدنية بمعنيين متقاربين.

هكذا نرى أن الحضارة بالمعنى الذي ينتهي إليه فؤاد زكريا تشتمل على الأوجه السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفنية والعلمية والأدبية والدينية من نشاط الإنسان. وهذا المعنى الجامع كان من المستحيل أن يظهر في ظل الفهم القديم للتاريخ الذي اقتصر على التاريخ السياسى متمثلاً في سير الملوك، والتاريخ العسكرى متمثلاً في أخبار المعارك والغزوات والمعاهدات. وكان فيكو وفولتير ويعقوب بورخارت هم أهم من قدموا هذا التاريخ الحضارى في العصر الحديث.

ثم يعرض فؤاد زكريا لنشأة الحضارة ويتساءل عن دور الفرد في نشأتها. وهو في هذا الموضوع الخلافى يتطرق - ربما عن قصد أو بدون قصد - إلى إحدى القضايا الأساسية في فلسفة التاريخ التي تتلخص في هذا السؤال: من الذى يصنع أحداث التاريخ ويؤثر في مساره، الأفراد أم الجماعات؟ وللإجابة عن هذا السؤال ظهرت نظريات عديدة تدور حول صنع التاريخ. فهناك نظريات تقول إن التاريخ من صنع شخصيات وأشهرها نظرية البطل عند توماس كارليل. وهناك نظريات تقول إن التاريخ من صنع حضارات وأشهر من قال بهذا هما فيكو وفولتير في العصر الحديث. وإذا ما عدنا إلى فؤاد زكريا لنرى كيف تناول هذه الإشكالية وجداناً بنزعته النقدية الفطرية يرفض التفسيرات التي تجعل الفرد الدور الأول في صنع التاريخ، بنفس القدر الذى يرفض به التفسيرات التي تصور أن للتاريخ حقيقة تعلق على الإنسان ولا تصدر عنه، وأن البشر أدوات ووسائل تحركها قوى خفية وتدفع بها إلى مصير محتوم.

فالتفسير الأول في رأيه يخضع للصدفة الخالصة، بينما يخضع للتفسير الآخر للحتمية الصارمة. وينتهي فؤاد زكريا إلى رأي يؤكد العلاقة المتبادلة بين الفرد والمجتمع في صنع التاريخ وتوجيه الحضارة.

ويضرب فؤاد زكريا مثلا على هذا التأثير المتبادل بالفنان الذي يبدو في الظاهر أنه هو وحده المبدع، وأنه عبقرية فنية انبثقت فجأة، لكن الحقيقة أن الفنان الفرد لا يظهر إلا عندما ينمو لدى الجماعة كلها اهتمام خاص بالفنون وبروح الخلق الفني. وهذا ما يجعلنا نفسر ظهور شخصيات فنية مثل رافائيل ومايكل أنجلو ودافنشي وغيرهم من العباقرة في النحت والرسم في فترة متقاربة تماما. إن هذا يوحي لنا بضرورة وجود عوامل في حياة المجتمع ذاته هي التي أدت إلى إظهار هذه العبقریات، أو بعبارة أدق هي التي أتاحت لها فرصة الظهور. كما نجد أمثلة أخرى في مجال الاكتشاف العلمي أو الاختراع، وفي مجال السياسة أيضا. ويرى فؤاد زكريا أن الشرط الأساسي لتأثير الفرد في المجتمع هو أن يكون اتجاه سلوك ذلك الفرد ونشاطه الإبداعي مستجيبا لحاجة أساسية في مجتمعه. فالفرد يستطيع أن يؤثر في التاريخ، ولكن بشرط أن يكون سلوكه عاملا من عوامل تطوير ذلك التاريخ في الاتجاه الذي تشير إليه الظروف السابقة والحالية.

ثم يعرض فؤاد زكريا جزءا هاما من مجرى الحضارة. ونستطيع أن نقول إن هذا الجزء يلمس قضية هامة من قضايا فلسفة التاريخ ألا وهي قضية النظريات الكلاسيكية في فلسفة التاريخ، ويرى فؤاد زكريا أن آراء المفكرين تنحصر في ثلاثة، الرأي الأول يقول إن الحضارة تسير في طريق التدهور التدريجي، والرأي الثاني يقول إن الحضارة تسير في دورات مغلقة تكرر نفسها على الدوام، والرأي الثالث يذهب إلى أن الحضارة تسير نحو التقدم الصاعد. والحقيقة أن كل رأي من هذه الآراء يعبر عن نظرية فلسفية متكاملة، وأنا نستطيع أن نضيف إلى هذه النظريات نظريتين أخريين هما: نظرية العناية الإلهية في التاريخ، وأشهر من يمثلها أوغسطين وبوسويه، ونظرية أوغسطين مفادها أن التاريخ مسرحية، وأن وقائع التاريخ تخضع للمشيئة الإلهية. والنظرية الأخرى هي التي تجمع بين نظرية التقدم والعناية الإلهية معا، فظاهر التاريخ هو أفعال الإنسان، وباطنه التدبير الإلهي المحكم، وهي النظرية التي قال بها كانط في تفسيره للتاريخ بمفهومه العالمی.

وكعادة فؤاد زكريا دائما وبمحسه النقدي - الذي نلمسه من السطر الأول حيث يرفض النقل أو مجرد العرض أو إعادة صياغة فلسفة أي فيلسوف - نجده يدخل في حوار نقدي مع النظريات التي أشار إليها منذ البداية. فأصحاب الرأي الأول القائلون بتدهور الحضارة يرون أن الماضي تتمثل فيه كل الفضائل، أما الحاضر فهو عصر تدهور وانحلال. ويظهر هذا الرأي في كثير من العقائد الدينية، حيث تمجد هذه العقائد فترات ظهور الأنبياء والرسول. ينقد فؤاد زكريا هذا الرأي بقوله إنه يدعو إلى الزهد وإلى إنكار الحياة بدلا من السعي إلى مواجهة مشاكلها بروح واقعية مستنيرة. ويظهر هذا الرأي أيضا في النزعات الرومانتيكية ولدى المفكرين والأدباء الذين تعلقوا بمراحل قديمة في الحضارة واعتقدوا أنها أرقى ما بلغه الإنسان (من أمثال بيرون الشاعر الإنجليزي، وهيلدرن الشاعر الألماني، ونيتشة الفيلسوف الألماني) هؤلاء جميعا تحمسوا للمرحلة الإغريقية القديمة في الحضارة واعتقدوا أن الإنسانية قد بلغت قمتها في العصر اليوناني القديم. فيند فؤاد زكريا هذا الرأي فيقوم بتحليل إيجابيات وسلبيات المجتمع اليوناني القديم، ليثبت أنه لم يكن أرقى ما بلغه الإنسان. وقد وجد أن كل هذه الاتجاهات مجرد محاولات فنية وأدبية وأسطورية لا يمكن النظر إليها بعين الجده لأنها محاولات منافقة لحكم العقل.

ويوجه فؤاد زكريا نقده أيضا إلى فئة أخرى من المفكرين المعاصرين الذين حملوا على عصرهم، وهو عصر الصناعة والآلية، من أمثال ألبرت شفيترز وكارل ياسبرز وغيرهما، وأرجع هذه الحملة إلى الشرور المصاحبة للمجتمع في عصر الثورة الصناعية، التي لا ترجع في رأيه إلى العصر الصناعي أو عصر الآلة نفسه، بل ترجع إلى استغلال فئة قليلة في ذلك المجتمع لفئة كبيرة، أي ترجع إلى اضطراب نظام العلاقات التي ولدها العصر الصناعي، لا إلى الصناعة أو الآلة ذاتها.

والحقيقة أن النقد الذي وجهه فؤاد زكريا لأصحاب الرأي الأول القائلين بتدهور الحضارة، يعبر عن قدرته على تحليل المجتمع من حيث الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي دفعت إلى إيمان كل فئة بأرائها والتشبث بها. وينتقد فؤاد زكريا أيضاً أصحاب الرأي الثاني الذي يصور مجرى الحضارة على أنه يسير في دورات مستقلة وحلقات مغلقة. وأصحاب هذا الرأي لا يقولون بحضارة واحدة، بل بحضارات مختلفة، ويروى أن كل حضارة هي كائن حي له قوامه الخاص والمستقل. وأوضح ممثل لهذا الرأي هو شبنجلر، وعلى الرغم من أن هذه النظرية لقيت رواجاً لدى الكثيرين الذين وجدوا في الأحداث التاريخية تحقيقاً لنبوءة شبنجلر، كظهور الفاشية والنازية والحركات الاستعمارية، وظهور دول تسعى للاستقلال وتقف ضد مطامع الغرب، إلا أن فؤاد زكريا وجد أن هذه النظرية تنطوي على أضرار بالغة للشرق والغرب على السواء. في الغرب استغلت آراء شبنجلر لصالح الطبقة الطاغية المستغلة في المجتمع، ضد مصالح الطبقة المضطهدة التي تسعى للتحرر من مظالم الاستغلال، وتنتظر الطبقة الطاغية إلى هذا الظلم باعتبارها ضرورة لا مفر منها، ومادام الإنسان لا يستطيع حيال التطور الحتمي شيئاً، فعليه أن يقبل كل ما يحدث ويسلم بما قدر له. أما فيما يخص الشرق، فهو لا يعتقد أن نهضته ستقوم على أنقاض الغرب وتبدأ بعد انهياره، بل سيعاود أن ينتزع استقلاله من الغرب، وكل المستبشرين من دعاة النهضة الآسيوية الإفريقية يؤكدون أن بلادهم سوف تحتل مكانتها في العالم مع غيرها من البلاد؛ وأن الذي سينهار - في رأي فؤاد زكريا - ليس هو الغرب ذاته ولا حضارته، وإنما هي السياسة الاستعمارية والاستعمالية الجائرة التي ظل الغرب يسير عليها ولا بد أن ينتهي عهدها.

ينظر فؤاد زكريا إلى نظرية شبنجلر عن دورات الحضارة نظرة تغلب عليها الروح العلمية التي اتسم بها تفكيره منذ شبابه المبكر. فهذه النظرية تبعد كل البعد عن الروح العلمية الصحيحة، لأن القول بالدورات المغلقة ينطوي بلا شك على نوع من الحتمية التي تتحكم في سير التاريخ دون أن نعرف مصدرها الحقيقي. ويرى - أي فؤاد زكريا - أن فكرة الدورات عند شبنجلر تعبر عن تأثيره بفلسفة "نيتشه" في فكرة العود الأبدي، إذ نقل شبنجلر الفكرة إلى مجال التاريخ البشري. وإذا كان نيتشه قد حاول أن يأتي ببراهين علمية لفكرته عن العود الأبدي، فإن شبنجلر لم يحاول أن يجعل لفكرته أي أساس علمي، بل استبدل بفكرة العلية فكرة المصير، فالمصير هو القوة المتحكمة في سير المجتمع والحضارة. ويتساءل زكريا: لكن ما هو هذا المصير الذي يتحدث عنه شبنجلر؟ لم يجد في حقيقة الأمر إلا أنه تعبير عن الغموض والعجز عن التفسير، بل إن هذه القدرية تسد الطريق أمام الإنسانية إذا شأنت أن تبني مستقبلها بأيديها لتوجيه الوجهة التي تريدها.

والرأي الثالث هو القائل بأن مجرى الحضارة يسير نحو التقدم إلى الأمام دوماً، وقد ظهرت فكرة التقدم في أوروبا في القرن الثامن عشر، وهو عصر التنوير والإيمان بالعقل. كان لظهور نظرية التطور في القرن التاسع عشر أثره القوي في دعم موقف أنصار فكرة التقدم. ويرى فؤاد زكريا أن الربط بين فكرة التقدم ونظرية التطور قد أضرب بفكرة التقدم ذاتها، لأن نظرية التطور في صيغتها العلمية الخالصة لا تنطوي بالضرورة على القول بأن تطور الحياة يحقق تقدماً على الدوام، فإذا لم يكن سير التطور في الطبيعة يتجه بالضرورة إلى مزيد من التقدم، ففي هذه الحالة تنهار فكرة التقدم في التاريخ البشري بدورها، مادام مصيرها مرتبطاً بمصير التطور. ثم يتساءل فؤاد زكريا: على أي أساس يُشبه تطور التاريخ بتطور الكائنات الحية في الطبيعة، وكيف ينظر إلى العملية التاريخية على أنها مجرد امتداد للعملية الطبيعية البيولوجية؟ ثم يعود فيؤكد أنه حتى لو ثبت وجود قانون ضروري للتقدم الطبيعي، فإنه ليس هناك ما يدعو إلى نقل هذا القانون إلى مجال التاريخ، إذ إن ما يسرى على الطبيعة لا يسرى بالضرورة على التاريخ البشري الواعي.

لهذه الأسباب جميعاً بدأ الشك يتطرق إلى الأدهان في أوائل القرن العشرين في صحة الاعتقاد بالتقدم، وأخذت فكرة النسبية تحل بالتدريج محل التطورية، وبدأ يسود الاعتقاد بأن كل حضارة يحب أن يُحكم عليها من خلال مقوماتها

الخاصة، وأن من الخطأ أن نقارن بين الحضارات على أساس مطلق. وهكذا وقف كل من الرأيين بإزاء الآخر، وقد ارتكز على حجج قوية. وفي ظل هذا التعارض امتدّى فؤاد زكريا إلى الصورة الصحيحة التي ينبغي أن تتحدّى مجرى الحضارة. ذلك لأن الاعتقاد بالتقدم لا ينبغي أن يصحبه اعتقاد بأن هذا التقدم ألى يسير فى خط مستقيم بطريقة مطردة. ففى التاريخ نكسات كثيرة، وفيه أيضا فترات تهميد يبدو فيها معدل التقدم بطيئا، أو تبدو فيها الحضارة وكأنها تتراجع إلى الوراء، ولكن تراكم العوامل التى توقفت عنها عن السير يجعلها تقفز بعد فترة الإعداد البطيء هذه إلى الأمام مرة واحدة، وعندئذ يظهر التقدم جليلا، أى تستجمع الحضارة قواها وتنظم حياتها من جديد لتبتدأ فى السير مرة أخرى، ولكن من مستوى أعلى من المستوى السابق. وينتهى فؤاد زكريا إلى حل هيجلى جدلى لهذه الإشكالية، فالتقدم ليس هو ذلك الذى يتحقق آليا ويسير فى خط واحد، وإنما هو التقدم الذى يجمع بين المتناقضات فى مركب أعلى منها، ويتم عن طريق المزج بين عناصر متنافرة تصل إلى مرحلة التآلف. ومثل هذا التقدم لا يتعارض مع القول بالنسبية ولا مع الروح العلمية الصحيحة.

وفى القسم الثانى من كتاب "الإنسان والحضارة فى العصر الصناعى"، يعرض فؤاد زكريا الأسس التاريخية للحضارة الصناعية، لبيان أثر الحضارة الصناعية على سائر مظاهر الحضارة. ويستتبع ذلك محاولة فهم حياة الإنسان العملية ونشاطه فى استغلال الطبيعة بمعنى واسع وعلى نحو مستنير، موضحا أن هذا النشاط المادى لا يشغل موقفا سطحيا من اهتمام الإنسان كما اعتقد كثير من الباحثين الذين اعتادوا وضع تفرقة أساسية بين النشاط الروحى والمادى للإنسان، والخط من قدر الأخير لحساب الأول. ويتعرض فؤاد زكريا فى البداية لمقدمات العصر الصناعى فى عصر النهضة وما صاحبه من تغيرات حضارية هامة، وكيف كان الاقتصاد هو الأساس الذى ارتكزت عليه هذه التغيرات، متمثلا فى ازدهار مدن جنوب أوروبا وبخاصة إيطاليا فى تجارتها مع الشرق، وما ترتب على ذلك من تغيير حاسم فى أسلوب حياة الأوربيين. ومن أهم الخصائص المميزة لعصر النهضة، الاهتمام بالإنسان فيما أطلق عليه اسم النزعة الإنسانية التى تمثلت فى التحرر من قبضة السلطة الدينية والعودة إلى الثقافات العقلية الخالصة (فى الحضارتين اليونانية والرومانية)، بحيث أصبحت النزعة الإنسانية دعامة قوية من أقوى الدعائم التى بنيت عليها النهضة الفكرية والعلمية فى العصر الحديث. ومن الخصائص المميزة لعصر النهضة أيضا، الاهتمام بالطبيعة ومحاولة دراسة ظواهرها من أجل فهمها. بدأت الأجسام الطبيعية تحظى باهتمام العلماء والفنانين، واقترب ذلك الاهتمام باتجاه آخر توسعى يرمى إلى كشف الآفاق البعيدة للعالم الطبيعى، وظهرت علاقة جديدة تربط الإنسان بالعالم المحيط به، والسعى إلى الانتفاع بهذا العالم الطبيعى إلى أقصى حد ممكن عن طريق الكشف والغزو والاستغلال، ومن ثم تحول الإنسان عن النظر إلى الطبيعة باعتبارها مظهرا للنظام الإلهى. وكان للتقدم الاقتصادى والنهضة الأدبية والفنية التى ميزت عصر النهضة أثرها الكبير فى ظهور نظرة دينية جديدة، تنفر من الزهد وإنكار الجسد والتعلق بالعالم الآخر، وهو ما ساد فى العصور الوسطى، وأصبحت القوة الجديدة فى المجتمع هى قوة الطبقات التجارية ومن بعدها الرأسمالية، مما ترتب عليه أن ينحل التحالف بين الكنيسة وبين الإقطاع، لى يفسح الدين المجال لنوع جديد من العلاقات الاجتماعية، وكان فصل السلطة الروحية عن السلطة الدنيوية أو الزمنية رمزا لهذا الاتجاه الجديد. كان الاهتمام باستغلال العالم الطبيعى وظهور الطبقات التجارية وازدياد أهمية دافع الربح بوصفه محورا للحياة وهادفا لها، قد اقتضى السعى إلى إرتياد الآفاق المجهولة فى العالم، والبحث عن الثروات الخفية فيه ومحاولة السيطرة الاقتصادية على مناطق جديدة منه، فكانت الكشوف الجغرافية التى أحدثت روجا هائلا وازدهارا عظيما للأسواق، وظهرت الطبقة البرجوازية التى احتلت بالتدريج مركز الصدارة فى الحكومة والمجتمع، وغيرت ميزان القوى بين الطبقات تغييرا ملحوظا، كما غيرت بالتالى التركيب الداخلى للمجتمع الأوروبى من أساسه. هناك مظهر آخر من مظاهر عصر النهضة أطلق عليه فؤاد زكريا اسم الانقلاب العلمى والمجتمع الجديد. والحقيقة أن

كل الدراسات التي تناولت عصر النهضة أرجعت نشأة العلم في أوائل العصر الحديث إلى إحياء التراث اليوناني واستعادة طريقة التفكير التي اتصفت بتغليب التفكير العقلي، كما أرجعته أيضا إلى تأثير عصر النهضة بعلوم العرب الذين احتفظوا بتراث العلم اليوناني وأضافوا إليه في مجالات كثيرة، لاسيما في مجال العلم التجريبي. ولكن فؤاد زكريا لم يجد في التأثير بالتفكير اليوناني ويعلم العرب تبريرا كافيا لتعليل نهضة العلم الحديث في أوائل العصر الحديث، وقدم تفسيراً اجتماعياً لهذه الظاهرة ولم ينظر إليها كمتعجزة مفاجئة، ففى رأيه أنه كان في البيئة الاجتماعية نفسها ما يدفع الأذهان إلى السير في هذا الاتجاه - اتجاه بحث مشاكل هذا العالم بحثاً علمياً موضوعياً بدلاً من الاكتفاء بالبحث في طريقة خلاص الروح من شرور هذا العالم. وقد بدأ هذا الانقلاب بثورة علمية زعزعت آراء أرسطو، هي ثورة كوبرنيكوس في علم الفلك، وهو الذي استبدل بالنظام الفلكي البطليموسي نظاماً آخر تكون الشمس فيه هي مركز المجموعة الشمسية، ووجدت هذه الثورة الفلكية تدعima لها في كشاف "كبلر" واختراعات "جاليليو". وتم الانتقال إلى طريقة التفكير الحديثة على يد علماء ومفكرى القرن السابع عشر، عندما وضع "فرنسيس بيكون" أسس المنهج العلمى الاستقرائى، واتخذ "ديكارت" من الرياضة مقياساً لكل حقيقة، وعندما وضع "نيوتن" قانون الجاذبية العامة، وكشف القوانين الرئيسية لعلوم الميكانيكا والضوء.

ويقدم فؤاد زكريا تحليلاً دقيقاً لبدايات التقدم العلمى في عصر النهضة، ويرتبط هذا التحليل بالتحويلات الاجتماعية التي تمت في هذا العصر، كالانتقال من النظام الإقطاعى إلى نظام ظهرت فيه طبقات جديدة تخصصت في التجارة والصناعة، الأمر الذى ترتب عليه ازدهار المدن واستقلالها، والمنافسة الاقتصادية فيما بينها، التي تسببت في حروب دائمة بين هذه المدن، مما جعل أكثر الصناعات تقدماً في هذا العصر هي الصناعات المتعلقة بالحرب، بحيث كان الدافع الأول للتقدم العلمى هو حروب المدن، كما أن كل الكشوف العلمية التي تمت، بما في ذلك كشاف "نيوتن"، تنتمى إلى مجال يتصل فيه العلم بالأهداف الاقتصادية والحربية. ويسرى ذلك على قانون حركة الأجسام وقانون الجاذبية، فكلها تؤدي لتحقيق الأهداف السابقة، كما أن السياق الاجتماعى قد تحكم في طبيعة هذه البحوث وتحكما واضحا. أما الدافع الثانى للتقدم العلمى فهو إلحاح المشاكل المتعلقة بالنقل والاتصال في مجتمع يعتمد على التجارة اعتماداً أساسياً. وقد كان ذلك سبباً في تقدم الدراسات الفلكية في تلك الفترة تقدماً كبيراً من أجل تحديد مواقع السفن في البحار. وارتبط البحث في الفلك بالبحث في الضوء وطرق قياس الزمن. وكان الدافع الثالث هو التعامل النقدي الذي كان له أثر عظيم في الطابع الذى اتخذه العلم، فطبيعة الحياة الجديدة اقتضت ازدياد أهمية النقود بوصفها وسيلة تعامل المدن بعضها مع البعض الآخر ومع التجار. هذا التعامل النقدي ضاعف الاهتمام بالرياضيات والعلوم التجريدية، فحل المجرّد محل الملموس، وأصبحت الدقة الرياضية والتجريد الكامل هي المثل الأعلى للعلماء والمفكرين في ذلك العصر. والواقع أن كل هذه العوامل السابقة ترجع إلى السياق الاجتماعى في ذلك العصر، الذى تميز بالانقلاب ميزان القوى بين عناصره وطبقاته، ومهد الطريق للتطور الصناعى الهائل في القرن الثامن عشر.

انطلقت الثورة الصناعية في منتصف القرن الثامن عشر وبدأت في إنجلترا ثم انتشرت في سائر أنحاء أوروبا بدرجات متفاوتة. قال البعض إنها طفرة كبيرة - وقد فضل فؤاد زكريا استخدام لفظ الانقلاب الصناعى - وقال البعض الآخر إن تطور الصناعة الآلية كان تدريجياً. لكن لا شك أن التقدم في استخدام الآلات قد بلغ في النصف الأخير من القرن الثامن عشر حداً فاق أى تطور تدريجى، وخاصة عندما اخترع "وات" الآلة البخارية في القرن ذاته. ومن أهم الأسباب التى حتمت التوصل إلى هذا النوع الجديد من الطاقة هو الامتداء إلى أسواق عالمية جديدة بعد الكشوف الجغرافية وبداية عهد التوسع الاستعماري. وهنا تصدق المقولة التى تؤكد أن ظهور الاختراع مرتبط بوجود الحاجة الاجتماعية إليه، فليس للصدفة مجال في التاريخ. ويقدم فؤاد زكريا تحليلاً دقيقاً لبدايات الثورة الصناعية والمجتمع الصناعى ومساوئ الثورة

الصناعية خاصة في بدايتها، كما يقدم تحليلا رائعا لنظام المصانع وأحوال العمال من حيث سن العمل وساعات العمل وانخفاض الأجور والدمار الصحي والمعنوي للعمال الذين كانوا ضحايا المجتمع الصناعي الآلى.

اهتدى التطور الصناعى فى القرن التاسع عشر إلى طاقات جديدة فى الصناعة كالكهرباء والبتروىل. وتقدمت وسائل الاتصال فكانت السكك الحديدية من أهم عوامل ازدهار الأسواق الداخلية، كما أدى استخدام قوة البخار فى النقل البحرى إلى توسع هائل فى التجارة الخارجية، مهد لربط أجزاء العالم وتكوين سوق عالمية تتعدى حدود الدول والقارات. وفى أواخر القرن التاسع عشر وخلال القرن العشرين، طرأت على الصناعة الغربية تطورات هامة ميزت الاقتصاد فى هذه المرحلة بصفتين ترتبط كل منهما بالأخرى: صفة الاحتكار، والنزعة الاستعمارية والحرية.

ويبين فؤاد زكريا بالتفصيل السلس الدقيق كيف أدى التطور الاقتصادى الحديث إلى تكوين اتحادات قوية وشركات كبرى يسيطر عليها فئة من كبار رجال الأعمال والصناعة، ويؤكد أن السمة المميزة لهذا التطور هو الاحتكار الذى أدى إلى أن تعمل الدول الصناعية المتقدمة على السيطرة الاقتصادية على ما يسمى بالدول المختلفة، وذلك إما عن طريق الاستعمار والتدخل العسكرى المباشر، أو عن طريق التدخل الاقتصادى والتحكم السياسى غير المباشر. ومن هنا يتضح الارتباط الوثيق بين نمو الاقتصاد الاحتكارى من جهة، وقيام الحروب والاستعمار من جهة أخرى.

فى القسم الثالث والأخير من الكتاب يعرض فؤاد زكريا لمشكلات الإنسان فى الحضارة الصناعية. وفى التمهيد لهذا القسم نجد أنه يتنبا فى وقت مبكر - صدر الكتاب عام ١٩٥٧ - كما سبق القول - بأن العالم سيصبح قرية كونية بقوله إن العالم سيصبح بفضل التطور الصناعى كلا متماسكا أو جسماء عضويا لا يستطيع عضو فيه أن ينزول عن بقية الأعضاء. ومن أهم المشكلات التى تمخضت عن التقدم الصناعى الحديث مشكلة الحرية، فكانت الدعوة إلى استرداد الإنسان حريته بعد أن فقدوها فى ظل الحياة الصناعية الجديدة التى كان التنظيم إحدى سماتها الأساسية، ومن هنا نشأت مشكلة العلاقة بين الحرية والتنظيم، فظهر فريق يؤكد أن الحرية تتنافى مع التنظيم، كما ظهر فريق آخر يؤكد أن الحرية لا تتحقق إلا إذا وجد فى المجتمع نوع من التنظيم.

ظهر مبدأ الحرية المطلقة الذى عبر عنه "آدم سميث"، وخلاصة مبدأ الحرية عنده هى أن الإنسان عندما يحقق منفعته الخاصة يحقق فى نفس الوقت منفعة المجموع. كان لهذا المبدأ آثاره الضارة على المجتمع وخاصة على الجزء الأكبر منه وهم العمال. ويوجه فؤاد زكريا نقده لهذا المبدأ، فيقول إن فهم الحرية على أنها تتعارض مع القانون والاعتقاد بأن الإنسان يكون حرا كلما تخلص من القيود والالتزامات، هى فكرة ساذجة إلى حد بعيد، وخطؤها لا يؤثر فى الميدان الاقتصادى وحده، بل يمتد تأثيره إلى كل مجالات الحياة البشرية.

وفى المقابل يؤكد مذهب الحرية المنظمة أن التنظيم الذى يقوم به المجتمع أو الدولة هو الأساس الأول لقيام الحرية. فالحرية فى المجتمع الحديث التى تعددت علاقاته وتشابكت، لا يمكن أن تكون حالة فطرية تقدمها الطبيعة إلى الإنسان مباشرة، بل إن قوامها سيطرة الإنسان على طبيعته وتنظيمه لها. إن الحرية كتكتسب على الدوام ولا تعطى تامة، وهى فى حاجة إلى جهد كبير للمحافظة عليها. ولكن فؤاد زكريا يعارض التنظيم الاجتماعى المتطرف الذى يقضى على الحرية قضاء تاما، والمتمثل فى صورة النظم الشمولية المتسلطة التى ظهرت فى ألمانيا وإيطاليا، فهذا النوع من التنظيم يعبر عن إرادة فرد واحد يسعى إلى تحقيق التوسع والعدوان المسلح. وفى هذا النوع من التنظيم تتسلط الدولة على إرادات أفرادها تسلطا تاما ولا تنظر إلى شخصية الإنسان الفرد إلا على أنه وسيلة لا غاية.

ويجمع فؤاد زكريا بحكمة شديدة - كعادته طوال الكتاب - بين الآراء المتعارضة وينتهى إلى أن التنظيم والتخطيط ضروران أساسيتان للمجتمع الصناعى، ولكنهما لا يحلان محل الحرية ولا يقضيان عليها، بل هما يضمنان الحرية ويدعمانها. فإذا فهمت الحرية فهما إيجابيا وأصبح قوامها العمل والإنتاج، لا التخلص السلبى من الالتزامات، فعندئذ

يصبح التخطيط شرطاً من شروطها الأساسية، لأن طبيعة الحياة في المجتمع الصناعي هي التي تحتم هذا الفهم الجديد للحرية في ظل التنظيم - ولكن يطرح التساؤل عن ماهية العلاقة بين الأفراد بعضهم ببعض، وعن قيمة الفرد في مثل هذا المجتمع الصناعي؟ هل يصبح الإنسان الفرد جزءاً لا معنى له وسط آلة ضخمة هائلة تتجاوزته إلى أقصى حد؟ هذه هي إحدى المشكلات الأساسية التي تواجه المجتمع الصناعي الحديث.

لا شك أن أهم ما يميز طبيعة العمل الاجتماعي في عصر الصناعة هي ظاهرة التخصص وتنظيم العمل، وهذه الظاهرة لا تقتصر على مجال الاقتصاد وحده، بل تمتد إلى مجالات السياسة والإدارة والعلم، لكن الكثير من المفكرين يرون أن تقسيم العمل قد حط من قدر الشخصية الإنسانية بحيث أصبح الإنسان في العصر الصناعي مجرد جزء ضئيل من جهاز ضخم يتم به الإنتاج الاجتماعي. وهناك بعض الكتاب المعاصرين الذين هاجموا الحضارة الصناعية على أساس أنها تحط من قدر الإنسان، منهم على سبيل المثال "أورتيغا إي جاسيت" في كتابه (ثورة الدهماء)، و"كارل ياسبرز" الذي رأى أنه منذ اللحظة التي يقاس فيها الإنسان بقدرته على الإنتاج، فإن الفرد من حيث هو فرد يفقد أصالته، و"البرت شفيترز" الذي واصل تشخيص علل العصر الصناعي، وانتهى إلى أن وجودنا الفردي تنحط قيمته من جميع النواحي.

يتصدى فؤاد زكريا لهؤلاء المفكرين مدافعاً عن قيم المجتمع الصناعي، ويدخل في مناقشات مستفيضة مع آرائهم لينتهي إلى أن التعاون في ذاته - الذي يتسم به المجتمع الصناعي - ليس عاملاً من عوامل القضاء على عنصر العمق في الإنسان، بل هو عنصر من عناصر ارتفاعه، وهو يفرق بين نوعين من التعاون، تعاون قائم على أساس التشابه والتجانس التام، وفيه يضطر الأفراد جميعهم إلى السير في اتجاه واحد لافتقارهم إلى التفرد والأصالة، وتعاون قائم على أساس الفردانية، وعلى مبدأ التكامل في نفس الوقت، وذلك هو نوع التعاون الذي يسود المجتمع الصناعي. ففي هذا المجتمع يؤدي كل فرد وظيفة تخصص فيها وانفرد بها وأتقنها فيفيد بها أفراد المجتمع بأكملهم، ولكنه في نفس الوقت يستفيد من كل منهم في ميدان تخصصه. وبدون هذا التضامن الاجتماعي الشامل لا يمكن للفرد أن يحقق لنفسه أي مطلب من مطالبه، لا يمكن تصور الحضارة الصناعية إذن في ظل مبدأ الفردية، فالتضامن والحياة الجماعية صفة أساسية للمجتمع الحديث.

هنا يطرح فؤاد زكريا سؤالاً هاماً: ماذا عسى أن تكون العلاقات بين الأفراد بعضهم ببعض في هذا النظام الذي يحتم تعاونهم؟ هل يتساوى كل طرف في هذه العلاقة المتعددة الأطراف؟ هناك من المفكرين من يحملون على فكرة المساواة حتى في هذا المجتمع المتشابه، ويؤكد أن المتفوق يجب أن يجني ثمار تفوقه. يرد فؤاد زكريا على هذا الرأي بطرح هذا السؤال: من هو المتفوق في المجتمع الصناعي المبني على المنافسة الحرة؟ أي ما هو نموذج الإنسان الناجح في مثل هذا المجتمع؟ لا شك أنه رجل الأعمال الكبير. ويعدد فؤاد زكريا صفات رجل الأعمال وفقاً للأوصاف التي حددها "زومبارت"، وأهمها اهتمامه بزيادة الربح والإنتاج، وإهمال الأحاسيس الإنسانية، أي انعدام العنصر الإنساني، لينتهي إلى أن النظام الاجتماعي القائم على المنافسة الحرة يؤدي إلى تفوق أناس هم في حقيقتهم أبعد ما يكونون عن التفوق الطبيعي. إذن فمبدأ المنافسة الحرة لا يصلح ليكون أساساً يبنى عليه التمييز بين قدرات الأفراد. هنا يظهر رأي آخر يقول بتكافؤ الفرص وبضرورة المساواة في نقطة البداية حتى تتكشف القيمة الحقيقية للأفراد وتظهر الفروق الصحيحة بينهم، أي أن تفاوت الأفراد عند خط الوصول سيكون راجعاً إلى القيمة الذاتية لكل منهم، وبهذا تؤدي المساواة في نقطة البداية إلى لمساواة في نقطة النهاية، قائمة على أساس التفاوت الحقيقي في القدرات. وهنا تظهر مشكلة أخرى: ما الذي جناه أصحاب القدرات الضئيلة حتى يحرמו من نصيبهم في الحياة الهائلة؟ تأثر بهذه الحجة بعض المفكرين إلى حد أنهم دعوا إلى ضرورة تحقيق المساواة التامة في المكانة النهائية للأفراد في المجتمع. هكذا وجد فؤاد زكريا نفسه بين رأيين متناقضين، أحدهما يؤكد ضرورة التفاوت في معاملة الناس بناء على تفاوت

قدراتهم، والآخر يؤكد ضرورة معاملتهم بالتساوي. وكعادته دائما يذهب فؤاد زكريا إلى إمكانية الجمع بين الرأيين. فهو من ناحية يؤكد أن الناس يتفاوتون بالفعل في مواهبهم وقدراتهم، وأن هذا التفاوت يظل قائما حتى بعد أن تتاح لهم فرص متكافئة تماما في نقطة البداية. غير أن هناك من ناحية أخرى مطالب وحاجات أساسية لهم لا ينبغي المساس بها مهما كانت الظروف؛ بل يجب أن تسود مساواة مطلقة بين الجميع بالنسبة إلى هذه المطالب الأساسية مادامت تلك الحاجات ضرورية لهم بحكم كونهم آدميين، ولاشراكتهم مع الباقين جميعا في صفة الإنسانية.

ثم يتناول فؤاد زكريا مشكلة ذات جذور عميقة في تاريخ الفلسفة وهي مشكلة ثنائية المادة والروح. ولكنه لا يتناولها من حيث هي مشكلة فلسفية خالصة، بل يبحثها في المجال الحضاري وعلى وجه التحديد ما هو موقف الإنسان من مشكلة المادية والروحية في العصر الصناعي؛ الرأي التقليدي في هذه المشكلة - كما تمثل في المذاهب الدينية والفلسفية - يُعَلَى من قدر الروح أو العقل فوق المادة، وينسب إلى المادة كل النقص والشرور. وقد ارتبط هذا التمييز ارتباطا وثيقا بالتمييز الاجتماعي بين طبقتين: طبقة الأحرار، وطبقة العبيد، فالطبقة الدنيا في المجتمع هي التي تتولى القيام بكل عمل له صلة بالمادة، بينما تحتفظ الطبقة العليا بالمهام الرفيعة كالتفكير العقلي الخالص عند اليونانيين، أو أداء الشعائر والطقوس الدينية في المجتمعات الشرقية القديمة. والسؤال الآن: ما طبيعة العلاقة بين المادة والروح في المجتمع الصناعي الحديث؟

لا شك أن الاقتصاد يحتل الجانب الأكبر من اهتمام الإنسان في العصر الصناعي، وبما أن الاقتصاد يتعلق بالمادة، إذن يكون العصر الصناعي ذاته عصر اهتمام بالمادة، ولا يسمح - في رأي بعض المفكرين - بالاهتمام بالجانب الروحي للإنسان. يعارض فؤاد زكريا هذا الرأي وينظر إلى كل عمل بشري مهما كانت بساطته على أنه ينطوي على عنصر ذهني، ويقر بأنه لا سبيل إلى فهم الاقتصاد على حقيقته إلا إذا أدركنا أنه عملية إنسانية كاملة.

ويحاول فؤاد زكريا أن يصل إلى فهم صحيح لمشكلة علاقة النشاط المادي بالنشاط الروحي للإنسان، وفي سبيل ذلك يقوم بتحليل مكون من خمس نقاط، يبين فيه أن الاقتصاد - وهو الذي يمثل النشاط المادي للإنسان - هو الشرط الأساسي للسمو الروحي للإنسان. ثم يعود للإقرار بأن المجالين - أي المادي والروحي - متداخلان تماما ولا يمكن تصورهما منفصلين، وأن أي محاولة لإيجاد فصل قاطع بينهما تؤدي إلى تشويه طبيعتهما. فالخطوة الأولى نحو الروحية في الإنسان هي الاهتمام بالمشاكل المادية.

في إطار مشكلة العلاقة بين المادة والروح التي جلبتها الحضارة الصناعية الحديثة، ينظر فؤاد زكريا إلى حضارتنا في الشرق التي تزعم أنها تتصف بالروحانية والترفع عن المادة، ويرى أننا سوف نظل متخلفين عن ركب الحضارة العالمية طالما ظللنا متمسكين بوهم "الروحانية". إن الحضارة المعنوية السليمة لا تقوم إلا على أساس من الرخاء المادي، وإذا ضاع هذا الأساس فمن المستحيل أن تظهر بيننا القيم الروحية. والخطوة الأولى نحو كل بناء روحي سليم ينبغي أن تكون هي السيطرة على المادة والتخلص من إلحاح مشاكلها، بفهم أسرارها وإخضاعها لتحكم الإنسان.

ويختم فؤاد زكريا كتابه بالدفاع عن الحضارة الصناعية والتصدي للمزاعم التي تتهم العصر الصناعي بأنه يوشك أن يقضي على الحضارة البشرية بأسرها.

ففي رأيه أن النظام الصناعي ذاته ليس ملوما في ذلك التدهور الحضاري الذي جلبته الحروب المتلاحقة، وليس هو الذي يهدد البشرية بالفناء، وإنما يرجع الشر كله إلى نوع العلاقات الاجتماعية في هذا النظام. ولو نظمت هذه العلاقات تنظيما سليما، لأصبح من اليسير على الإنسان، لا أن يحفظ حضارته من الانهيار فحسب، بل أن يتقدم بها إلى آفاق أبعد وأسمى.

والواقع أن فؤاد زكريا ينظر إلى نتائج الثورة الصناعية نظرة تفاؤلية يفترض فيها عقلانية الإنسان، بينما يشهد الواقع

على جنون البشرية وفقدان الإنسان عقله. ففي الوقت الذي يرى فيه أن الخطوة الأولى نحو البناء الروحي هي السيطرة على المادة وإخضاعها لتحكم الإنسان - وهي الدعوة التي يقصد بها سيطرة الإنسان على الطبيعة، وهي دعوة متكررة طوال الكتاب - نجد أن الواقع الفعلي يشهد على غير ذلك، فالتقدم العلمي والتقني الذي أخضع الطبيعة وسيطر عليها، أحدث كوارث بيئية في أنحاء متفرقة من العالم. هذه الكوارث لفتت الانتباه إلى أهمية المسؤولية الأخلاقية عن البيئة، لأنه عندما تغلى الإنسان عن مسؤوليته تجاه الطبيعة، أصبح قوة مدمرة لها بدلا من أن يكون قوة معمرة. وأظهرت هذه الكوارث نوعا من التناقض والمفارقة بين العلم والأخلاق، ففي الوقت الذي نتحدث فيه عن التقدم العلمي والتقني الهائل في العقود الأخيرة من القرن العشرين، نجد في الجانب الآخر تدنيا في السلوك البشري في التعامل مع منجزات العقل، إلى الحد الذي يمكن وصفه بأنه نوع من النكوص في الناحية الأخلاقية، مما يستدعي التوقف لتحليل العلاقة بين التطور العلمي والتقني من ناحية وبين التطور الأخلاقي والقيم الأخلاقية من ناحية أخرى، وهي القيم التي ينبغي على أقل تقدير أن تصاحب التطور العلمي والصناعي، إن لم تسبقه وتحاول توجيهه لخير البشرية في مجموعها، لا لتكريس الصراعات والصدامات بين ثقافات وشعوبها المختلفة.

مهما يكن من شيء فإن هذا الكتاب المهم هو جزء من جهود فؤاد زكريا العظيمة في كل أعماله في زيادة التنوير والدعوة إلى مجتمع صناعي عقلاني يقوم على أساس من العدالة الاجتماعية وتلبية الحاجات الأساسية للإنسان العادي. وتزداد أهمية هذا الكتاب وضرورة الرجوع إليه في ظروفنا الحاضرة، بعد أن وضعنا أقدامنا على طريق التصنيع وبدأنا بالفعل في مواجهة المشاكل التي تثار في مجتمع يعتمد على الصناعة وتلعب فيه الآلة دورا أساسيا في الإنتاج. وتعود أهمية هذا الكتاب إلى أنه يطلعنا على التجربة الغربية المتجددة في التحول الصناعي، لتجنب أخطاء من سبقونا في هذا المجال، وإدراك الطرق التي ينبغي أن ننظم بها العلاقات الاجتماعية الصحيحة في مجتمعنا الصناعي والعقلاني المأمول.

موقف فؤاد زكريا من التراث، ورؤيته لقضية الأصالة والمعاصرة

نجاح محسن^(١)



تجيب هذه الصفحات على العديد من التساؤلات التي تتعلق برؤية "فؤاد زكريا" لكيفية التعامل مع "التراث"، وما يتعلق بها من إشكالية "الموروث والوافد"، أو "الأصالة والمعاصرة". ومن هذه التساؤلات: ما الذي يضطر أنصار التراث إلى التمسك بنظرياتهم "التراجعية"، والبحث عن علم العصر كله في نص ديني أو كتاب كلاسيكي؟ وما هي العلة الحقيقية لهذا التطلع المستمر إلى "الخلف"؟ ولماذا لم تؤد العناصر "اللاعقلية" التي احتشدت بها الثقافة الغربية زمنا طويلا، أو سياسة اضطهاد الفكر الحر التي حفل بها التاريخ الغربي، إلى نتائج مماثلة لتلك التي أحدثتها هذه العوامل في العالم العربي؟ ولماذا استطاع الغرب أن "ينهض" بالرغم من هذه العوامل السلبية، بينما كانت نتيجتها الوحيدة في مجتمعاتنا هي استمرار التخلف؟

هذه التساؤلات - وغيرها - تتجاوز نطاق الانحياز للتراث أو العدا له، وتنتمي في الواقع إلى مجال "التشخيص والتعليل"، لا إلى مجال التقييم واتخاذ المواقف المؤيدة أو المعارضة. فليس من الممكن أن يوصف من يطرح هذه التساؤلات ويحاول تقديم إجابة عنها، بأنه ينتمي إلى معسكر أنصار التراث أو خصومه، بل هو أساسا شخص يريد أن يفهم، ويتخذ موقف "التحليل العلمي". وهذا ما فعله بالضبط الدكتور "فؤاد زكريا" في الكثير من مؤلفاته، التي خصص أجزاء كبيرة منها لمناقشة "فكرة التقدم"^(٢) من زواياها المتعددة، والتي بدأها بتشخيص "أسباب التخلف"، وخاصة تلك التي تتعلق باضطراب الموقف العربي تجاه التراث، والذي بدوره يعوق "حركة التقدم".

١ - مصطلح التخلف والموقف من التراث :

حدد فؤاد زكريا "معنى التخلف" بأنه هو: عدم القدرة على ملاحقة الركب، بعد أن كانت هذه القدرة متوافرة. وبهذا المعنى يكون المجتمع المتخلف - إذا التزمنا اشتقاق اللفظ - هو ذلك الذي كان مسائرا لموكب الحضارة يوما ما، ثم عجز لسبب أو لآخر عن الاستمرار في السير، فسبقه الموكب. وهذا يعني أن هناك فرقا بين "التخلف" و"التأخر"، فالتأخر سمة للمجتمع الذي لم يكن يوما ما في المقدمة، أما التخلف فهو سمة المجتمع الذي وصل إلى المقدمة، وحمل

(١) أستاذة جامعية مصرية.

"مشعل التقدم" في وقت مضى، ثم تباطأت مسيرته بعد ذلك أو توقفت.

إذن التخلف مرتبط ارتباطاً أساسياً بـ "البعد الزمني"، وبالعلاقة بين "الماضي والحاضر". والعالم العربي يقدم إلينا مثلاً بارزاً تتوافر فيه كل "مقومات التخلف"، بالمعنى الذي حدده فؤاد زكريا، إذ كان يوماً ما رائداً لحضارة زاهية، ثم توقفت مسيرته، وأصبح الآن يتطلع إلى الوراء متحسراً على الأيام التي ولت.

وقد لاحظ فؤاد زكريا أن هناك صلة "اشتقاقية" واضحة بين "الخلف" و"التخلف"، وأن "المتخلف" ينظر دائماً إلى "الخلف"، ومن ثم، فإن تحليل "عوامل التخلف الفكري العربي"، ينبغي أن يركز أساساً على بحث تلك الصلة الفريدة بين الماضي والحاضر في "العقل العربي"، وهذا ما فعله مفكرنا، حيث أكد أن السمة التي تفرّد بها "العلاقة بين الماضي والحاضر في الثقافة العربية"، هي أن الماضي ماثل أمام الحاضر، لا بوصفه مندمجاً في هذا الحاضر ومتداخلاً فيه، بل بوصفه قوة مستقلة عنه، منافسة له، تدافع عن حقوقها إزاءه، وتحاول أن تحل محله إن استطاعت. هذه النظرة "اللا تاريخية" إلى الماضي أرجع إليها فؤاد زكريا المسؤولية عن قدر كبير من التخلف الفكري الذي يعاني منه العالم العربي، وعن ذلك التخبط و"الاضطراب الثقافي"، الذي يظهر أوضح ما يكون في الطرق التي نتعالج بها "مشكلة موقفنا من التراث"، ودوره في حياتنا الحاضرة، أو "مشكلة الأصالة والمعاصرة"، ولذلك حاول إثبات أن الطريقة التي طرحت بها هذه المشكلة، سواء من جانب "أنصار التراث" أم "خصومه"، لم تكن هي الطريقة الصحيحة، وأن هذه النظرة المخطئة إلى التراث، وإلى ثقافتنا الماضية في صلتها بالحاضر، من أهم أسباب التخلف الفكري وعدم "الاستقرار الحضاري" في عالمنا العربي^(١).

ومن خلال رصدّه للفريقين، المؤيد للتراث والرافض له، وجد أن "أنصار التمسك بالتراث"، يستندون في دعوتهم إلى أساس متين، هو ضرورة المحافظة على وحدة الأمة عن طريق التعلق بماضيها والاعتزاز به، وهو هدف لا يستطيع أحد أن ينكر أهميته، حتى من كان له رأى مخالف في الوسائل المؤدية إليه. ومن جهة أخرى، فإن "أنصار مسارية الحضارة الغربية الحديثة"، يركزون بدورهم على حجة لا مفر من الاعتراف بقوتها، هي عظمة حضارة الغرب في القرون الأخيرة، وتفوقها الساحق في جميع المجالات، من علمية وفكرية وفنية واجتماعية. وهم يؤكدون أن من العبث اتخاذ موقف العناد في هذا الصدد، إذ إن "الحضارة المتقدمة" هي التي تسود دائماً، ومن المحال أن تستطيع أمة أن توحد أبوابها في وجه "التفوق الحضاري" الذي يأتيها من مصدر خارجي، لأن هذا التفوق سيفرض نفسه سواء شاءت هذه الأمة أم أبت، وكل ما ستجنيه من العناد، هو استمرارها في "التخلف"، واستمرار الآخرين في "السبق"^(٢).

بدأ فؤاد زكريا بالإشارة لموقف المعارضين للتراث، والذين يذهبون إلى وجود عيوب كامنة في هذا التراث، ويستخلصون من هذه العيوب نتيجة تقول: إن من الواجب "التخلي" عن التراث، أو من الواجب إدخال "تعديلات" أساسية عليه. ورغم موافقة فؤاد زكريا على "المقدمات" التي ارتكز عليها هذا الفريق، إلا أنه لا يوافق على "النتائج" التي استخلصوها من هذا الاتجاه، فالتراث مثلاً ينهم بأنه حافل بالعناصر "اللاعقلية والخرافية"، وبأنه يحتشد بـ "الغيبيات والأفكار الأسطورية". وهذا اتهام يصدق بالفعل على التراث في جانب من جوانبه. ولكن النتيجة التي تستخلص منه، وهي أن هذا التراث "فاسد" من أساسه، ليست بالنتيجة الصحيحة، ذلك لأن أمثال هذه العناصر اللاعقلية والخرافية، لم تمنع "الفكر الأوروبي" من أن يصل إلى ما وصل إليه الآن من "تقدم". فمن الحقائق المعروفة أن العصور الوسطى الأوروبية كان تفكيرها أشد إظلاماً وإغراقاً في الغيبيات، وأن أوروبا الحديثة ظلت تحتفظ بقدر غير قليل من العناصر اللاعقلية، حتى في صميم عملها العلمي، ولكن هذا لم يكن حائلاً بين أوروبا وبين قيادة "حركة التقدم" في العالم كله، فلماذا إذن كانت هذه العناصر أهم العوامل التي تسببت في "التخلف الفكري" في العالم العربي، ولم تكن كذلك في الغرب؟

ولهذه المقدمات، يؤكد فؤاد زكريا أن "أساس التخلف" لا يكمن في هذه العناصر ذاتها، بل دليل أن من الأوروبيين المعاصرين من يرون هذه الأخطاء الفكرية، مرحلة ضرورية من مراحل الطريق الموصل إلى الحقيقة، ويشير مفكرنا إلى تأكيد "باشلار Bachelard" أن: "الخطأ يسبق الصواب دائماً، وأن الصواب ليس إلا محاولة مستمرة لتصحيح الخطأ، وهذا دائماً يبذل من أجل قهر العقبات العديدة التي تعترض طريق المعرفة"، فالعلم ليس في صميمه مجموعة من الحقائق التي نتوصل إليها واحدة بعد الأخرى، وإنما هو مجموعة من الأخطاء التي تغلب عليها واحدة بعد الأخرى. وفي هذه الحالة يمكن أن تكون الخرافات والغيبيات مرحلة لا بد منها في المسار الطويل للمعرفة. والمهم أن تعقبها المراحل التي تعمل على تجاوزها. إن "اللاعقلانية والخرافة"، إذا ما نظر إليها في إطار تاريخي، لا ينبغي أن تكون عاملاً لـ "التخلف"، وإنما يتحدد ذلك وفقاً للتطور اللاحق الذي يطرأ عليها^(٤).

وإلى النتيجة نفسها، انتهى فؤاد زكريا، في تحليله لنمط آخر من أنماط المعارضين للتراث، وهو الاتجاه الذي يعزو "التخلف الفكري" لعالمنا العربي إلى "الاستبداد" و"اضطهاد الحريات"، ويشير زكريا هنا إلى رأي "زكي نجيب محمود"، الذي أوردته في كتابه "تجديد الفكر العربي"^(٥). ويرفض مفكرنا هذا الرأي، لأن تاريخ الفكر الأوروبي بدوره حافل بمظاهر "قمع الحريات"، ولا سيما الحرية الفكرية، وأشار لما كان يحدث للخارجيين عن التيار المعترف به في العصور الوسطى، وشهداء الإصلاح الديني في عصر النهضة، بل إن العصر الحديث ذاته قد استهل بفترة طويلة من اضطهاد الفكر باسم الدفاع عن الدين. ففي هذه الفترة أحرق "جوردانو برونو" حياً، وحوكم "جاليليو"، وكاد أن يدفع حياته ثمناً لإيمانه بالنظام الفلكي الجديد، وتأييده له بالملاحظات العملية والمعادلات الرياضية. وعاش "ديكارت" مهدداً بمصير مماثل لمصير جاليليو. واضطر "اسبينوزا" إلى أن يكتب بلغة ظاهرها "لاهوتي" وباطنها "عقلاني" حتمى. وهكذا لم يكن تاريخ الغرب خالياً من مظاهر قمع الحرية الفكرية، وكانت السلطة الدينية تمارس إرهاباً فكرياً، لا يقل عما شهدته الحضارة العربية، في العهود التي بلغ فيها الاستبداد قمته. ومع ذلك فإن هذا "الاستبداد" لم يمنع الغرب من "التقدم"، ولم يحل دون ظهور "عصر التنوير" بحريته الفكرية الرائعة، بعد قرن واحد من الزمان.

ولهذا فإن فؤاد زكريا يعيب موقف خصوم التراث أو نقاده، على إصرارهم على أن يوجهوا حملتهم بعنف إلى هذه العوامل السلبية، وكأنها هي وحدها سبب "التخلف"، وهذا يدل على أن هذا الفريق كان يتوقع من التراث أن يحل مشكلات الحاضر، أو يتصور أن له مثل هذه الوظيفة، ولكنه يرى التراث عاجز عن أدائها.

ويقارن فؤاد زكريا بين هذا الفريق "المناهض للتراث القديم"، وبين "موقف الأوروبيين من تراثهم القديم". فمن العسير أن نجد اليوم كاتباً أوروبياً ينتقد نظرة "الفلاسفة اليونانيين" إلى الكون مثلاً، أو يحمل على النظريات الأخلاقية عند "الفلاسفة الرومان". وليس هذا راجعاً إلى أن تلك الفلسفات أو الآراء العلمية كانت بمنأى عن النقد، بل هذا راجع إلى سيطرة "النظرة التاريخية" على موقف الأوروبيين من التراث، وإدراكهم أن سيادة هذه النظرة التاريخية، تعني ضرورة الامتناع عن مقارنة الماضي بالحاضر، وبالتالي الامتناع عن توجيه الذم أو المدح إلى التراث، إلا إذا كان ذلك داخل الإطار التاريخي الخاص به. وهكذا فإننا حين نشدد الحملة على التراث من منظورنا الحاضر، إنما نتخذ موقف من كان يتوقع من التراث أن يحل مشاكل العصر الحاضر، ونغفل بذلك الموقع التاريخي للتراث، والوظيفة التي كان ينبغي عليه أن يؤديها في إطار عصره، ونقف بهذه العصور عبر مسافات زمنية واسعة، وعندئذ يكون من السهل أن نجد عليه - من وجهة النظر الحاضرة - مأخذاً لا أول لها ولا آخر، إذن فالبحث عن أسباب "التخلف الفكري" في العالم العربي، لا ينبغي له أن يتخذ من نقد التراث مدخلاً وحيداً أو مدخلاً رئيسياً^(٦).

من جهة أخرى يعرض فؤاد زكريا لرؤية أنصار التراث، الذين يرون أن "سبب التخلف الرئيسي" هو عدم التزامنا بالتراث، أو هو ابتعاد الحاضر عنه، وأن "طريق التقدم الحقيقي" هو الرجوع إليه بصورة أو بأخرى. وهناك من هذا

الفريق من يكتفون بالدعوة إلى "استلهم روح التراث" والمبادئ المعنوية التي ألهمت رواده وأقطابه. وهناك من هذا الفريق المناصر للتراث، من يدعو إلى "استعادة التراث بتفاصيله"، ويرون أن "خلاص العرب وتقديمهم" في حاضرهم، إنما يكون بـ "بعث الماضي من جديد"، حتى في جزئيات الحياة اليومية كالملبس، أو أسلوب المعاملات الجارية. وسواء أكان الأمر متعلقاً بهؤلاء أو أولئك، فإن مثل هذا الموقف الذي يدعو إلى استعادة مقومات الماضي في الحاضر، يعد - من بين سائر الثقافات العالمية - موقفاً تنفرد به الثقافة العربية.

ولكى يدعم "أنصار التراث" حججهم، فإنهم يستندون إلى مصادر معينة في هذا التراث، يؤكدون أن "المعرفة البشرية" كلها تكمن فيها، ويجعلونها تبدو كما لو كانت قد وعت علم السابقين واللاحقين، بحيث يكون من العبث تجاوزها، لأن كل شيء سبق أن قيل فيها. ويشير فؤاد زكريا في هذا الصدد إلى فئة كاملة من الكتاب، تخصص أفرادها في إثبات أن الكشوف العلمية الحديثة موجودة كلها في آيات قرآنية. ويعتمد هؤلاء الكتاب على "مشابهات لفظية" بسيطة في إثبات دعواهم، كالاعتماد على قوله تعالى: {ومن يعمل مثقال ذرة^(٩) في إثبات وجود "علم الذرة" في النصوص القرآنية، أو على قوله تعالى: {وجعلنا من الماء كل شيء حي^(١٠)} في إثبات وجود جميع حقائق "علم الأحياء"... وهكذا^(١١).

ومن الأمور التي استرعت انتباه فؤاد زكريا، أن هناك فريقاً قوياً من أنصار التراث المتحمسين له، يرفضون هذا النوع من التفسير بكل قوة مثل "بنت الشاطئ"، ويستنكرون بشدة أن يكون القرآن كتاباً في "علم الطبيعة" أو "البيولوجيا" أو "تكنولوجيا الفضاء"، ويؤكدون أن "الوظيفة الأخلاقية" لا الوظيفة العلمية هي الهدف الأساسي من النصوص الدينية. وينتقد فؤاد زكريا في هذا الإطار اتجاه الكتاب الذين أنتجوا عشرات الكتب، التي حاولوا أن خلالها أن يثبتوا العلم كله - سواء ما اكتشف منه وما سيكتشف فيما بعد - في النصوص الدينية، لأن هذا التوجه إنما هو جهد ضائع، يذل سبيل هدف محكوم عليه منذ البداية بالإخفاق. والمشكلة التي يؤدي إليها هذا الموقف، هي أننا حتى لو افترضنا جدلاً صحة كل ما يقال في هذا الصدد، لابد أن ننتظر أولاً حتى تكتشف النظرية العلمية بالجهد البشري، ثم نهتدي إليها بعد ذلك في النص الديني، فالذرة لم يبتين وجودها في القرآن إلا بعد أن كانت قد اكتشفت قوانينها فعلاً. وقل مثل هذا عن كل "كشف علمي" يقال إن أصوله موجودة في "الآيات القرآنية". ولا شك أن حجة أنصار التراث في هذا الصدد، كان من الممكن أن تصبح فعالة بحق، لو كانت هناك حالات أمكن فيها التوصل إلى كشف علمي، عن طريق دراسة الآيات التي ورد فيها هذا الكشف فحسب. ولكن لما كان من المستحيل الإتيان بحالة واحدة، كان فيها "النص الديني مصدراً لنظرية جديدة في العلم"، فإن الهدف الذي يرمى إليه أنصار هذا الرأي يفقد كل مبرر له.

وفي هذه الحالة يكون رأي ذلك الفريق من أنصار التراث، الذي يرى أن "النص الديني لا يستهدف سوى هداية البشر"، لا تعليمهم أساسيات الطبيعة أو البيولوجيا أو الكيمياء، أحكم بكثير من رأي أولئك الذين يتوهمون أنهم يعلنون من قدر النص الديني، إذ يضعون فيه كل علوم البشر، ثم يبتين لهم أن حججهم باطلة، لأن "الكشوف العلمية لا تتم إلا بجهد بشري"، لن نهتدي إليها في النص الديني إلا بعد أن تكون قد اكتشفت بالفعل^(١٢).

وهناك اتجاه آخر من أنصار التراث، أشار إليه مفكرنا، يرفض هذه المحاولة ذاتها لأسباب أخرى، هي تهوئته من شأن العلم بوجه عام، ففي رأي هذا الفريق أن "العقل البشري" بأسره قاصر، والعلم الذي يمكن أن يكتسبه الإنسان، مهما ارتفع، إنما هو ضرب من الوهم أو الخداع، ولابد أن يدرك الإنسان أن ما يصل إليه من علم سيظل على الدوام محدوداً، وسيعود عليه في نهاية الأمر بأضرار وخيمة. مثل هذا الموقف "المعادي للعلم"، لن يقلل تفسير النصوص الدينية على أنها ذات وظيفة علمية تعليمية، أو على أنها تتضمن أهم ما توصل إليه الإنسان من الكشوف والمخترعات، لسبب بسيط هو أن مجال العلم بأكمله "ثانوي" الأهمية في نظره^(١٣).

ويرصد فؤاد زكريا موقف فئة أخرى من المؤيدين للتراث، لا تحاول أن ترد علم البشر - ما كان منه وما سيكون - إلى

نصوص دينية، وإنما ترى في "التراث العلمي والفكري العربي"، في عصر نهضته الكبرى، "أصلاً لعدد كبير من المكتشفات الحديثة"، وتمجد ذلك التراث بوصفه منبعاً للحكمة والمعرفة لم تعرف البشرية له نظيراً. وهذا الموقف كما يراه فؤاد زكريا له سند من التاريخ، لأن العصور الوسطى العربية كانت على عكس العصور الوسطى الأوروبية، فترة "ازدهار علمي وفكري". ولكن الأمر الذي يضعف موقف هذه الفئة، ليس "المبدأ العام" الذي تركز عليه، وإنما "المبالغة المسرفة" في تأكيد هذا المبدأ، والسعى إلى الخروج بهذا التراث المجيد عن إطاره التاريخي، وإضفاء نوع من الصحة المطلقة التي تسري على كل زمان، على إنجازاته التي كانت في وقتها شيئاً رائعاً بحق، وفي هذا النزوع إلى صبغ التراث العلمي والفكري بصبغة المطلق، ما يقرب بين هذه الفئة وسابقتها.

مما يؤكد هذا، أن هذا الفريق يصر على الاهتمام إلى أحدث النظريات العلمية في المجالات المختلفة، لدى العرب القدماء، فعندما يمجدون "ابن خلدون"، فإنهم يسعون جاهدين إلى استخلاص التطورات التالية في "علم الاجتماع" و"فلسفة التاريخ" من كتاباته. وحين يتحدثون في مجال الفلسفة، فلا بد أن يؤكدوا أن "الغزالي" قد استبق "هيوم" في نقده لـ "فكرة العلية"، وأن "ابن تيمية" تنبه قبل "المناطقة الرياضيين المعاصرين" بقرون متعددة، إلى عيوب أساسية في "المنطق الأرسطي".

ويتنقد فؤاد زكريا هذه "النظرة للاتاريخية إلى التراث"، ويعتبرها من أوضح "مظاهر التخلف الفكري" في بلادنا، ذلك لأنها ترفض النظر إلى عصرنا من خلال منطقها الخاص، وتحاول أن تفكر فيه بمنطق عصر أصبح في ذمة التاريخ، مهما كان المجد الذي كان يتصف به عندئذ. وهي في إنكارها للسياق التاريخي الذي ظهر فيه ذلك التراث، ترتكب أخطاء فادحة، حتى في حق التراث ذاته. فمن المستحيل مثلاً أن تكون "نظريات الفيزياء الحديثة" قد ظهرت في العصور الوسطى العربية، لأن ظهورها في العصر الحديث كان مرتبطاً بتطورات طويلة لم يكن لها نظير في أي عصر سابق. أما "النقد الفلسفي" عند "الغزالي" وعند "ابن تيمية"، فكان في الحالتين يهدف آخر الأمر إلى إبطال حجج الفلاسفة والمنطق الذي يركزون عليه، من أجل إفساح الطريق للإيمان، وللتدخل الإلهي المستمر في العالم، أي أنه كان داخلاً في إطار فكري مختلف اختلافاً حاسماً، عن ذلك الذي كانت تنتمي إليه أفكار "هيوم" أو "المناطقة الرياضيين المحدثين".

ويفند فؤاد زكريا هذا الموقف، الذي يُرجع الفضل إلى علماء العرب القدماء، في الإنجازات العلمية والفكرية الغربية الحديثة، ويؤكد أن هذا الموقف ينقلب إلى "تمجيد" ضمنى للفكر والعلم الغربي، على حساب العرب، ذلك لأنها تتخذ من نواتج الثقافة الغربية "مقياساً"، وتحدد مكانة المفكر العربي، تبعاً لمدى اقترابه أو ابتعاده عن هذا المفكر الغربي أو ذاك، فإذا كان "العالم العربي" قد استبق "أينشتاين"، وإذا كان المفكر العربي قد استبق "كونت" أو "هيوم"، فلا بد أنه كان عظيمًا لهذا السبب ذاته. وهكذا يصبح معيار العظمة هنا هو الوصول إلى ما أنجزه الغرب. وفي هذا تمجيد ضمني للحضارة الغربية لا يحلم به الغربيون أنفسهم. ولو كان لدينا إيمان حقيقي بما أنجزه علمائنا ومفكروننا، لأقنعنا الإنسانية بفضلهم عليها من حيث هم فحسب، لا من حيث إنهم سبقوا أفكار هذا العالم أو ذاك المفكر الغربي^(١٦).

بعد عرضه لموقف الفريقين المؤيد للتراث والمعارض له، يحاول فؤاد زكريا أن يهتدي إلى سبب رئيسي لتخلفنا الفكري وعلاقته بموقفنا من تراثنا، وقد أرجعه لما أسماه بظاهرة "الانقطاع الحضاري" وهو سمة مميزة للتراث الفكري والعلمي في بلادنا العربية، ويعني به أن ماضينا وحاضرنا لا يكونان خطاً متصلاً، وأن هذا الانقطاع الحضاري بيننا وبين ماضينا، هو الذي أدى إلى تشويه نظرنا إلى الماضي والحاضر على السواء.

ويشرح فؤاد زكريا فكرته عن الانقطاع الحضاري، فالعلم والفكر العربي يتسمان بفترة ازدهار، وصلا فيها إلى أقصى "درجات التقدم" المتاحة في العصور الوسطى، وكان العرب خلال هذه الفترة هم معلمى الإنسانية وموجهيها بحق، وكان مركز "النقل الحضاري" في العالم هو البلاد الناطقة بالعربية. ولكن هذه الفترة اللاحقة، ما لبثت أن انطفت، ولم يحدث

استمرار واتصال لـ "حركة التقدم"، وتوقف نمو "العقل العربي" عند مرحلة معينة، كاد بعدها هذا العقل أن يصبح منسياً. وفي القرن التاسع عشر، بدأت مرحلة النهوض من جديد، وحاولت أن تستعين بذلك العقل الذي كان مكتمل النمو في وقت ما، ولم يدر بخلدها أن "نمو الإنسانية" ككل، كان قد تجاوز هذه المرحلة بكثير، وأن "التخلف" كان أعمق وأوسع مدى، من أن يمكن تعويضه، عن طريق استئناف السير من جديد، ابتداء من النقطة التي توقفت عندها المسيرة قبل زمن طويل.

هذا "الانقطاع الثقافي" إذن أمر واقع، وحدوث هذا الانقطاع يعني أن العلم والفكر العربي، لم يكونا ترثاً متصلاً، استمر منذ فترة ازدهاره حتى وقتنا الحالي بلا توقف، بل عاشا فترة مضيئة أعقبها ظلام طويل. وقد ترتب على عدم استمرار هذه الفترة، أنه لم تنهيا لهما الفرصة لكي يندمجا في "عقل الشعب العربي"، وتصبح مبادلهما جزءاً من تكوين الإنسان الذهني في هذه المنطقة من العالم، وإنما ظل العلم والفكر منعزلين، ومقتصرين على الصقوة المختارة^(١٣). ويرى فؤاد زكريا أن الأخطر من ذلك أن "معنى التراث" نفسه، يصبح في حالة "الانقطاع الحضاري"، محتاجاً إلى مراجعة جذرية، ذلك لأن قيمة أي تراث علمي وفكري، نريد له أن يكون قوة حية، إنما تكمن في "استمراره"، وفي كونه جزءاً من "تاريخ متصل"، فالامتداد الزمني المتصل، مصدر أساسي لقوة تأثير التراث، بل هو جزء لا يتجزأ من معناه الحقيقي^(١٤).

وليس معنى ذلك أن التراث العلمي والفكري، يجب أن يسير في خط مستقيم، أو يرسم خطاً بيانياً صاعداً، فكلنا نعرف تلك النكسات المؤقتة والتعرجات والالتواءات، التي تطرأ على "مسار العلم والفكر في جميع الثقافات"، ولكن المهم في الأمر، أن يكون المسار في مجموعه سائراً، بالرغم من "حالات التراجع المؤقتة"، في طريق صاعد متصل. ويتربط على هذا "المسار المستمر والمتصل للعلم والفكر"، أن تكون "قيمة التراث" الذي يمثلها، كامنة في تجاوزه. لأن التراث المتصل أشبه ما يكون بالحياة في استمرارها عبر الأجيال المتعاقبة. فالكائن الحي يولد حياة أخرى تنطوي في أن واحد، على معنى استمرار القديم من جهة، وفنائه من جهة أخرى. وهذا الاستمرار من خلال الفناء، هو الشكل الوحيد الذي تستطيع به الحياة أن تؤكد ذاتها. وقل مثل ذلك عن التراث، فهو - إذا كان متصلاً - فإنه يحيا من خلال عملية تفيده وتجاوزه. ولو أننا نظرنا إلى أي تراث قديم - علمي مثلاً - عبر مسافات زمنية طويلة، لبدأ لنا أن الحالة الجديدة للعلم، منقطعة الصلة به تماماً. ولكن حقيقة الأمر هي أن هذه الحالة الجديدة لم تنشأ، ولم تصبح ممكنة، إلا بفضل سلسلة من التطورات، كان فيها "القديم" ذا تأثير في البداية، ثم ضعف تأثيره بالتدرج، نتيجة للنقد والتصحيح، واستمرت عملية التصحيح والتجديد هذه، حتى المرحلة التي يبدو فيها أن القديم لم يعد له أي أثر، والواقع أنه موجود، ولكن من خلال فنائه وتصحيحه ونقده، موجود في "الأجيال الجديدة من النظريات والأفكار" التي ما كانت لتبعث إلى الوجود، لو لم تكن من "سلالة" هذا الجهد البعيد.

ويلخص فؤاد زكريا هذه النقطة حول "الانقطاع الحضاري"، بأن هناك تضاد بين النظرة إلى التراث التي تؤدي إلى "تقدم فكري"، وتلك التي لا يترتب عليها سوى "التخلف"، لأن التراث في الأولى يحيا من خلال موته، أما في الثانية، فإنه يموت من خلال حياته. في الأولى يكون التراث "متصلاً"، لا يطرأ عليه "انقطاع"، فتكون النتيجة أن كل مرحلة قديمة تمهد الطريق لمرحلة جديدة تعلو عليها، وتستوعبها في ذاتها، ولكن مع تجاوزها وتقنيدها. فالتراث هنا غذاء لجسم حي، هو جسم المعرفة النامي، ونمو هذا الجسم لا يتحقق إلا عن طريق امتصاصه للغذاء، الذي يفنى ويتلاشى بمعنى معين، ولكنه يحيا ويستمر بمعنى آخر أهم داخل الجسم الحي. أما في الثانية، حين يحدث انقطاع في التراث، وحين تتم محاولة الإحياء، دون إدراك لمقتضيات العصر الجديد الذي طرأ بعد الانقطاع الطويل، فإن في هذا الإحياء ذاته موثاً للتراث، لأنه يبعثه من جديد في غير وقته، ويزرعه - كالقلب الغريب - في جسم عصر لابد أن يرفضه.

إذن "الإحياء الحقيقي للتراث" في رأي فؤاد زكريا، إنما يكون عن طريق "تجاوزة" واتخاذها سلماً لمزيد من الصعود. أما إحياء "الاسترجاع"، فهو في حقيقته قضاء على التراث، الذي لا يريد منا أن نخترنّه، كالثروة المدفونة التي لا ينتفع منها أحد، بل يريد منا أن نستثمره وننفقه، حتى يعود علينا إنفاقه بالخير. وحين يدوم اختزان هذه الثروة أطول مما ينبغي، فلا بد أن تصبح العملة التي تتألف منها هذه الثروة غير متداولة، وغير قابلة لأن ينتفع منها أحد^(١٥).

٣ - إشكالية الأصالة والمعاصرة :

طرح إشكالية "الأصالة والمعاصرة" في حياتنا الثقافية، منذ أن أصابتنا تلك الصدمة الحضارية، التي تولدت عن احتكاكنا المباشر بالغرب في أوائل القرن التاسع عشر". فقد كان العرب قبل ذلك مجموعة من المجتمعات شبه المغلقة، التي لم يكن الغرب يتصل بها إلا عن طريق أفراد مغامرين، يدفعهم حب الاستطلاع إلى المجازفة بدخول هذه الأرض المجهولة المشوقة المليئة بالغرائب، فيقيمون فيها فترة قد تطول أو تقصر، ثم يعودون إلى الدهشة أو الاستعلاء أو المبالغة، وتستهدف هذه الزيارة إيهام القارئ في بلادهم، أكثر مما تستهدف الوصف الأمين لما هو موجود في بلادنا. غير أن القرن التاسع عشر حمل معه مواجهة من نوع آخر، "مواجهة حضارية شاملة"، كان لا بد أن تحدث، بعد أن جاءت أوروبا حاملة معها كل نواتج نهضتها الحديثة، من علم نظري وثقافة عقلانية وأسلحة متفوقة، ونهم شديد إلى التوسع والسيطرة على أسواق العالم. ومنذ ذلك الحين، أصبح الشغل الشاغل للعقل العربي هو التساؤل عما ينبغي أن يكون عليه موقفه من هذه المواجهة : هل يمتحن بتاريخه وتراثه الماضي، ويتخذ منه درعاً أو شرنقة تدفع عنه غوائل التيار الكاسح المتدفق من بلاد غربية متفوقة، أم يسائر التيار الجديد أملاً في أن يكون له نصيب في ذلك "التقدم المادي والمعنوي"، الذي حقق للحضارة الأوروبية تفوقاً ساحقاً على سائر حضارات العالم القديم؟.

وقد كانت مشكلة "المواجهة بين القديم والجديد" تثار كل مرة في ظروف مختلفة، ويعاد طرحها من خلال منظورات مغايرة واستجابة لمواقف متجددة، فهي تارة تثار في مواجهة العلم الأوربي المكتشف حديثاً، أو في مواجهة نظريات علمية معينة (كنظرية التطور مثلاً) صدمت العقل الشرقي الإسلامي، وحفزته إلى مراجعة موروثات كثيرة، وتارة أخرى تثار في سياق الكفاح من أجل الاستقلال الوطني والتحرر من المستعمر فكرياً ومادياً، وتارة ثالثة تطرح في مواجهة التفوق العلمي والتكنولوجي لثقافة دخيلة احتلت أرضاً عربية، وهددت الكيان العربي ذاته بأخطار فادحة.

ويؤكد فؤاد زكريا أن صيغة الأصالة والمعاصرة، هي "أحدث صيغة" لمشكلة طرحها العقل العربي على نفسه منذ أمد بعيد . وقد أرجع فؤاد زكريا اختيار الألفاظ ذاتها إلى مؤثرات أجنبية، مباشرة أو غير مباشرة. فقد شاع في بلادنا مصطلح "الأصالة" ترجمة للمصطلح الفرنسي Authenticité الذي استخدمه بعض المفكرين الغربيين المعنيين بأمور العالم الثالث، ووضعوه في مقابل مصطلح "الحداثة Modernité"، الذي يقترب معناه المقصود كثيراً من لفظ "المعاصرة". وكان من أهم هؤلاء المفكرين الغربيين، المؤرخ وعالم الاجتماع الفرنسي "جاك بيرك" الذي عمل على "ترويض" هذا المصطلح في كتبه، وبين تلاميذه من العرب^(١٦).

إذن مشكلة "الموروث والوافد" كانت مطروحة في صورتها العامة، وفي الكثير من تفاصيلها، منذ ما يقرب من قرنين، ولكن العبارات التي صيغت بها كانت تتباين من مرحلة تاريخية إلى أخرى. غير أن المرء يكون واهماً لو اعتقد أن نوع المفاهيم المستخدمة في طرح المشكلة، لم يكن له تأثير على طريقة فهمنا للمشكلة نفسها، وأن المسألة كلها مجرد ألفاظ متباينة تعبر كلها عن جوهر واحد، فحقيقة الأمر هي أن الألفاظ التي نعبّر بها عن المشكلة تؤثر إلى حد كبير في بلورة تفكيرنا إزاءها، وتحديد موقفنا منها. هذا ما أدركه الدكتور فؤاد زكريا، وحاول في ضوء هذه الحقيقة أن يحلّل آخر الصيغ التي تطرح من خلالها هذه الإشكالية، وهي صيغة "الأصالة والمعاصرة"، فقد ألقت هذه الصيغة بظلالها دون شك

على العقل العربي، وعلى طريقة مناقشته للمشكلة بأسرها، إذ كانت طريقة طرح الموضوع تتخذ عادة شكل "الاختيار بين ثلاثة بدائل"، اختيار الأصالة، أو المعاصرة، أو محاولة التوفيق بينهما^(١٧).

وقد عرض الدكتور فؤاد زكريا لبعض الأفكار التي تثبت أن هذه الصيغة في طرح المشكلة، مسئولة عن قدر كبير من التخبُّط الفكري، الذي تتسم به معالجتنا لهذا الموضوع، بل إن هذه الصيغة لابد أن تؤدي إلى استمرار المناقشات حول "الأصالة والمعاصرة" إلى ما لا نهاية، دون أن يتقدم تحليلنا للمشكلة وأبعادها خطوة واحدة إلى الأمام. ويؤكد فؤاد زكريا أن طرح قضية الأصالة والمعاصرة على شكل بدائل ثلاثة هي: التمسك بالأصالة، أو السير في طريق المعاصرة، أو القيام بمحاولة "توفيقية" للجمع بين الاثنين، يؤثر إشكالات تزيد من تعقيد القضية، وتجعل الوصول إلى رأي حاسم فيها أمرا يكاد يكون مستحيلا.

ونناقش فؤاد زكريا هذه البدائل منتقدا إياها، لي طرح في النهاية صيغة أخرى. فالبديل الأول، وهو "التمسك بالأصالة"، يفترض أن من الممكن أن نعيش في ظل "أصالتنا" وحدها. ومعنى "الأصالة" في نظر هؤلاء هو "العودة إلى الأصل"، أي أن المطلوب من المجتمع في ظل هذا البديل، هو أن يعيش في ماضيه دون حاضره، وأن يستلهم التاريخ ويبنى حياته على أساسه^(١٨). أما فؤاد زكريا فليده تصور آخر لمفهوم الأصالة، الذي يتضمن عنده معنيين رئيسيين، بينهما تشابه واتصال.

المعنى الأول: "زمني"، فالأصيل أو العريق، هو الذي تمتد جذوره إلى الماضي و"تأصل" فيه. بهذا المعنى نتحدث عن أسرة أصيلة، أو عن فرس أصيل، فنقصد في الحالتين امتداد الجذور إلى أصول بعيدة يمكن تتبعها والزهو بها. ولكن هذا الذي تمتد جذوره في الماضي، لابد أن يكون موجودا معنا اليوم، أي لابد أن يكون معاصرا. فالفرس الأصيل هو السليل الذي نراه حولنا، ونستطيع أن نتتبع شجرة نسبه إلى أجداد مشهود لهم بعلو المكانة. وبعبارة أخرى، فإن "الأصالة في معناها الزمني، تطلق على تلك الحالة التي يكون فيها المعاصر، أو الموجود معنا اليوم، ضاربا بجذوره في الماضي، وفي التاريخ".

وبهذا المعنى الزمني لا تكون الأصالة، على الإطلاق، نقيضا أو حتى "مقابلا للمعاصرة"، بل إن كلا منهما تشكل جزءا من معنى الأخرى، فالأصيل لابد أن يكون معاصرا، يتميز بعمق جذوره التاريخية، والمعاصر قد يكون أصيلا أو غير أصيل. بعبارة أخرى، فهناك تداخل لا يستهان به في المعنى بين الأصالة والمعاصرة، عندما تفهم الأصالة بمعناها الزمني، على حين أن الطرح الشائع، لهذه الصيغة، يصور الأمر كما لو كانت الأصالة تشير إلى الماضي أو التراث وحده، والمعاصرة لتلزم الحاضر فحسب.

ويشير فؤاد زكريا إلى معنى ثان، لا صلة له بالزمان، هو "الصدق مع النفس، والتعبير الحقيقي عن الذات"، وفي هذا المعنى نتحدث عن "أصالة العاطفة" أو "أصالة الشاعر"، ولا يقصد مفكرنا بالطبع العودة إلى الأصول التاريخية العائلية للشاعر، وإنما يقصد أنه في فنه يعبر عن نفسه بلا تزيف، أو أن العاطفة تعبر بالفعل عن المشاعر الداخلية لصاحبها، وليس فيها زيف أو خداع. وفي هذا المعنى الثاني الذي حدده فؤاد زكريا لمعنى "الأصالة"، يرى أنه "لا يوجد أدنى تعارض، أو حتى اختلاف جوهري في المعنى، بين الأصالة والمعاصرة، لأن المعاصر يشتمل على ما هو أصيل وما هو غير أصيل"، يعني، ما هو صادق مع نفسه، وما ينطوي على زيف أو خداع.

هذان هما المعنيان الرئيسيان لـ "الأصالة"، وهما لا يتضمانان أي تعارض مع "المعاصرة"، ولكن وضع اللفظين أمامنا - في كل المعالجات الحالية للمشكلة - كما لو كانا "بديلين" يتعين علينا أن نختار بينهما، أو على أحسن الفروض، أن "نوفق" بينهما، هو في صميمه طرح باطل، يؤدي إلى تشويه للمشكلة برمته، وإلى تضليل للعقول التي تضنى نفسها في البحث عن حل لها^(١٩).

إذن "النظر إلى الأصالة على أنها العودة إلى الأصل"، بمعنى أن يعيش الفرد في ماضيه دون حاضره، هذا "بديل غير معقول" من الناحية النظرية، وغير ممكن من الناحية العملية، لأنه لا يستطيع أي مجتمع أن يجمد التاريخ ويتشبت بفترة واحدة منه، ويتجاهل كل ما قبلها وما بعدها، ويجعل من هذا الماضي حاضرا أبديا لا يسرى عليه التغير، ولا يخضع لتقلبات الزمن، ولا يمكن أن يعيش أي مجتمع بأبجاده ماضيه وحدها، وينسى أن ما كان "مجدا" في عصر معين قد يصبح "تخلفا" إذا ما نقل بعدها فإفره إلى عصر آخر. إن إشكال البديل الأول هو في كلمة واحدة أنه يلغى التاريخ، على حين أن التاريخ ليس مما يمكن إلغاؤه^(٣٠).

أما البديل الثاني الذي يتساءل أصحابه: هل "أساس التقدم" هو أن نكون معاصرين، أي نساير العصر؟. هذا التساؤل يفترض أن العكس ممكن ولو نظريا، فهو يفترض أن من الممكن ألا يكون المجتمع "معاصرا"، أي لا يعيش عصره. فـ "هل يستطيع أحد أن يتصور مجتمعا معاصرا يختار بمحض إرادته أن يكون غير معاصر؟ هل من الممكن أصلا أن يكون المجتمع في العصر ولا يكون فيه، أي أن ينزل عنه طوعا؟" سيحيب بعضهم بأن هذا ما يحدث مثلا في المجتمعات البدائية التي يعيش بعضها في أواخر القرن العشرين، وفقا لأوضاع ظلت على ما هي عليه منذ عشرات القرون. ولكن "البدائي" لا يفعل ذلك إلا مرغما، فهو لا يعرف القرن العشرين، لأنه لم يتعرض لمؤثراته ولم يتصل بها. أما الحالة التي نحن بصدها فهي حالة مجتمع يعرف العصر ويتصل به، ولكنه ينفصل عنه عامدا، ويختار أن يعيش في عصر غيره. إلك حين تضع المعاصرة كأنها بديل ضمن بديلين آخرين، فأنت تضع معاشيتك للعصر الذي تعيش فيه، كأنها اختيار وكأنها شيء يمكن أن يحدث أو لا يحدث. وحقيقة الأمر أن "المعاصرة ليست اختيارا، وليست بديلا من البدائل، فعصرك جزء منك وأنت جزء منه، ولا أحد يملك أن يكون معاصرا أو لا يكون".

ويرى فؤاد زكريا أن هذين البديلين، يكشفان عن إشكالات أساسية في علاقتنا بالزمن، فالطريقة التي يصاغ بها البديلان توحى بأن في استطاعة مجتمع ما أن يختار ألا يعيش عصره، بل يستمد مقومات حياته كلها، أو أهمها، من عصر ماض. وهذا ما جعل مفكرنا يؤكد "أن صيغة الاختيار بين الأصالة والمعاصرة، تعبر عن خلل أساسي في علاقتنا بالزمن وبالتالي التاريخ"^(٣١).

وهناك بعد آخر للإشكالية الأصالة والمعاصرة، هو البعد "التقويمي"، فأنت حين تتحدث عن أصالة مجتمع ما لا تعنى الرجوع إلى "أصل" هذا المجتمع فحسب، بل تعنى أيضا العودة إلى ما هو "أصيل" في تاريخه وفي أعماق شخصيته المعنوية. وبهذا المعنى نتحدث عن الأصالة في بحث أو كتاب، ونعنى بذلك أنه لم يعتمد على غيره أو يعكس آراء الآخرين، وإنما كان له موقفه الخاص المستقل النابع من ذاته. وهكذا فإن "الأصالة" يمكن أن تشير إلى "معنى زمني هو الرجوع إلى الأصل"، ويمكن أيضا أن تشير إلى "معنى تقويمي هو البحث عما هو أصيل". ويمكن بالطبع أن تجمع بين المعنيين على أساس أن الأصيل حقا هو ما ينتمي إلى "الأصل".

وتنطبق هذه "الازدواجية" نفسها على معنى "المعاصرة"، فحين نتحدث عن المعاصرة بوصفها "ضرورة للنهوض والتقدم"، وسبيلا إلى القضاء على "التخلف"، لا نقصد بذلك الدعوة إلى أن نعيش في الفترة الزمنية الحاضرة فحسب، بل نعنى أيضا متابعة "أفضل" ما في هذه الفترة الزمنية الحاضرة وأكثرها "تقدما"، والدليل على ذلك هو أن النماذج التي تختارها للمعاصرة تكون عادة في الصف الأول من مجتمعات العصر الحاضر، مثل أوروبا الغربية أو أمريكا أو اليابان، أو البلاد المتقدمة في العالم الاشتراكي، تبعا لوجهة نظر المرء.

هناك إذن "تداخل أساسي بين البعدين الزمني والتقويمي، في استخدامنا لكلمتي الأصالة والمعاصرة". وهذا التداخل هو الذي يثير الإشكالات التي أشار إليها فؤاد زكريا من قبل، لأن الدعوة إلى الأصالة إذا فهمت بمعنى الرجوع إلى "الأصل" وإيقاف مسيرة التاريخ، تصبح الدعوة مستحيلة، فضلا عن كونها متخلفة. أما إذا فهمت بمعنى البحث عما هو

"أصيل" وغير مسبوق، فإنها تصبح تعبيراً عن هدف جدير حقاً بأن نسعى إليه. وبالمثل فإن الدعوة إلى المعاصرة، إذا فهمت بمعنى الحياة في الفترة الزمنية الحاضرة، تصبح تحصيلاً حاصلًا، ما دام هذا أمراً مفروضاً علينا، وما دام العصر فينا ونحن فيه، بحكم وضعنا الإنساني نفسه، أما إذا فهمت بمعنى البحث عن الأفضل والأكثر "تقدماً" في هذا العصر، فإنها تصبح عندئذ غاية تستحق أن نسعى إلى تحقيقها.

لهذه الأسباب، فقد رأى فؤاد زكريا طرح صيغة أخرى، تقضي على هذا التداخل، وتتجنب هذه الصعوبات. والصيغة التي يعتقد مفكرنا أنها تخلصنا من كل هذه الالتباسات، وتضع أمامنا بدائل تمثل التحدي الحقيقي الذي يواجه مجتمعنا العربي، شأنه شأن سائر مجتمعات العالم الثالث، هي صيغة "الاتباع أو الإبداع"، ويعني أن "الإشكال الحضاري" الذي نواجهه هو: هل نظل إلى الأبد "مقلدين محاكين"، نساير الآخرين ونمسك بذيل تطور لم نصنعه، أم نصبح "مبدعين"، نبتكر حلولنا الخاصة ونقف ندا للآخرين بأفكارنا الخلاقة؟^(١١)

هذا "التقابل بين الإبداع والإبداع"، الذي اقترحه فؤاد زكريا، "بديلاً للتقابل المضلل بين الأصالة والمعاصرة"، يرى أنه يمتاز على هذا الأخير بمزايا واضحة، فهو يتخلص من كل مظاهر الغلط بين المعنى الزمني والمعنى التقويمي، لأنه يستبعد الإشارة إلى الزمن، أو على الأصح يخطئ حدودها، ذلك لأن اتباع نمط غريب أو تقليد حضارة متفوقة، بغير تمييز أو إعمال للفكر، هو مظهر واضح من "مظاهر التخلف". ولكن من الواجب أن ننتبه إلى أن هذا النوع من الإبداع يمكن أن ينطبق على مساهمة الماضي، مثلما ينطبق على محاكاة نماذج من الحاضر، ويؤدي في كلتا الحالتين إلى نتائج سلبية. فالشاب الذي يحرص على متابعة أحدث الرقصات التي تظهر في الغرب، وآخر صيحات الملابس فيه، مقلد لا يرجي منه إبداع. ولكن الشاب الذي يرتدي ملابس أسلافه منذ قرون عديدة، ويفكر كما كانوا يفكرون، وينفصل عن عصره ليتوحد مع عصر قديم، هو أيضاً أتباعي لا أمل منه في إصلاح أو تقدم. وأخصائي التربية العربي الذي ينقل اقتراحاته لإصلاح التعليم من كتب أو تقارير أمريكية، دون أن يعمل أي حساب لاختلاف البيئة والخلفية الاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية والسياسية في كلا المجتمعين، هو بغير شك مقلد مفتقر إلى الإبداع. ومن جهة أخرى، فإن الباحث الإسلامي الذي لا يجد لمشاكلنا الحاضرة حلولاً إلا في كتب السلف الصالح، يسير بدوره على "نهج الإبداع"، ولا أمل منه في أي "إبداع".

وهكذا يمكن أن يكون هناك اتباع للأصالة (بمعنى الأصل الزمني)، واتباع للمعاصرة (بمعنى الواقع الراهن) أيًا كانت قيمته، أي أن فكرة الإبداع تتخطى النطاق الزمني ولا تتقيد به. ومثل هذا يمكن أن يقال عن فكرة الإبداع، فـ "الإبداع قد يكون لإبتكار جديد يتمشى مع أحدث ما توصل إليه العصر، وقد يكون لأساليب بسيطة عظيمة الفائدة لا علاقة لها بالمفترعات أو الكشوف العصرية".

ويخلص فؤاد زكريا من هذا كله إلى القول بأننا إذا تأملنا وضعنا الحضاري الراهن، على أنه سعى إلى حل إشكالية الإبداع أو الإبداع، لكان ذلك أجدي وأنفع وأدق بكثير من تأمل هذا الوضع في ضوء تلك الإشكالية العقيمة الغامضة، المليئة بالمتناقضات "إشكالية الأصالة والمعاصرة". فـ "التحدي الحقيقي الذي نواجهه ليس اختياراً بين الرجوع إلى الأصل أو مساهمة العصر، وإنما هو إثبات استقلالنا إزاء الآخرين، سواء أكان هؤلاء الآخرون معاصرين أم قديماً، وابتداء حلول من صنعنا نحن، تعمل حساباً لتاريخنا وواقعنا، وتكفل لنا مكاناً في عالم لا يعترف إلا بالمبدعين"^(١٢).

الهوامش :

(١١) للتعرف على أسباب التخلف وأسس التقدم والحضارة عند فؤاد زكريا، انظر : نجاح محسن : فكرة التقدم عند فؤاد زكريا، دار الفتح للإعلام العربي، القاهرة، ٢٠٠٨.

- (٢) فؤاد زكريا : الصحو الإسلامية في ميزان العقل، دار الفكر المعاصر، القاهرة، ط٢، ١٩٨٧، ص ٣٧ - ٣٩.
- (٣) فؤاد زكريا : آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥، ص ٣٧ - ٣٨.
- (٤) فؤاد زكريا : الصحو الإسلامية في ميزان العقل، ص ٣٩ وما بعدها.
- (٥) انظر هذه الآراء للدكتور زكي نجيب محمود بالتفصيل في : تجديد الفكر العربي، دار الشروق، القاهرة وبيروت، ط٨، ١٩٩٣، مقالة : عقبات على الطريق، ص ٣٧ وما بعدها.
- (٦) فؤاد زكريا : الصحو الإسلامية في ميزان العقل، ص ٤١ - ٤٢.
- (٧) سورة الزلزلة، آية ٨.
- (٨) سورة الأنبياء، آية ٣٠.
- (٩) فؤاد زكريا : الصحو الإسلامية في ميزان العقل، ص ٤٢، وانظر المعنى نفسه في كتابه : آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، ص ٣٠.
- (١٠) فؤاد زكريا : الصحو الإسلامية في ميزان العقل، ص ٤٣ وما بعدها.
- (١١) المصدر السابق، ص ٤٤.
- (١٢) المصدر السابق، ص ٤٥ وما بعدها.
- (١٣) المصدر السابق، ص ٥٠، وانظر أيضا كتابه التفكير العلمي، سلسلة : عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط٣، ١٩٨٨، ص ١٧٣.
- (١٤) إلى الرأي نفسه ذهب الدكتور زكي نجيب محمود، حيث يقول : " إذا كانت حياتنا كتابا من عدة أجزاء، فالحاضر هو الجزء الأخير من تلك السلسلة، يثنو بعد ذلك أجزاء جديدة تظهر على التوالي، على أن آخر الأجزاء، لا يفهم إلا على ضوء سوابقه " . انظر له : قصة عقل، دار الشروق، القاهرة وبيروت، ط١، ١٩٨٣، ص ٢٢٠، نجاح محسن : الفكر القومي عند زكي نجيب محمود، دار الفتح للإعلام العربي، القاهرة، ط١، ١٩٩٩، ص ١٧٤.
- (١٥) فؤاد زكريا : الصحو الإسلامية في ميزان العقل، ص ٥١ وما بعدها.
- (١٦) المصدر السابق، ص ٨٦ - ٨٧.
- (١٧) فؤاد زكريا : خطاب إلى العقل العربي، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٩٠، ص ٢٠ - ٢١. ولستطيع القول إنه من بين الذين تمسكوا بالقديم الموروث فكريا وأسلوبيا : مصطفى صادق الرافعي. ومن الذين أرادوا القضاء الكامل على القديم الموروث، والتأخذ عن الثقافة الأوروبية علما وأدبا وأسلوبا، كتابة وطريقة حياة، أخذوا مطلقا غير مشروط بشرط ولا مقبدا بقيد، سلامة موسى، فرح أنطون، لويس عوض. وهناك من حاول أن يجد موقفا وسطا يجمع بين الطرفين، منهم العقاد وطه حسين، هيكمل، المالبي ٠٠٠ وغيرهم. انظر : زكي نجيب محمود : وجهة نظر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٧، مقالة : تيارات الفكر والأدب في مصر المعاصرة، ص ٤٦ - ٤٧، نجاح محسن : الفكر القومي عند زكي نجيب محمود، ص ١٦٣.
- (١٨) فؤاد زكريا : خطاب إلى العقل العربي، ص ٢١ - ٢٢.
- (١٩) فؤاد زكريا : الصحو الإسلامية في ميزان العقل، ص ٨٩ - ٩٠.
- (٢٠) فؤاد زكريا : خطاب إلى العقل العربي، ص ٢٢.
- (٢١) المصدر السابق، ص ٢٢ - ٢٣.
- (٢٢) المصدر السابق، ص ٢٣ وما بعدها.
- (٢٣) المصدر السابق، ص ٢٥ - ٢٦.

تكريم عربى لفؤاد زكريا

غادة الريدى



ليس هذا الملف الذى تقدمه [إبداع] فى هذا العدد- احتفالاً بالمفكر الكبير الدكتور فؤاد زكريا وتقديراً لدوره التنويرى البارز- هو الأول فى هذا المجال؛ فقد سبقت جهات عربية أخرى إلى تكريم المفكر الكبير والاحتفال به على نحو يليق برمز من رموز التنوير فى الفكر العربى المعاصر. ويأتى الملف الذى نشرته مجلة [العربى] عن المفكر الكبير منذ عدة سنوات مثلاً على ذلك السبق، (وهو الملف الذى اخترنا منه مقال أستاذ الفلسفة الكبير الراحل محمود رجب لإعادة نشره فى ملف هذا العدد)، وكذلك يأتى الكتاب الذى أصدره قسم الفلسفة بكلية الآداب جامعة الكويت عام ١٩٩٨، تحت عنوان: الدكتور فؤاد زكريا باحثاً ومثقفاً وناقداً، إعداد د.عبدالله العمر، وهو كتاب كبير مكرس لتكريم فؤاد زكريا، سواء من حيث ما ضمه من دراسات أكاديمية قيمة حول آراء المفكر الكبير وأفكاره وكتبه، أو من دراسات ومقالات أخرى مهداة إليه؛ ولأن هذا الكتاب غير

متاح للقارئ فى مصر خاصة، بسبب النشر الأكاديمى محدود التوزيع، وأيضاً بسبب مضى أكثر من عشر سنوات على صدوره، فسوف نقدم هنا صورة عامة عن أهم الدراسات التى ضمها، من خلال الوقوف عند نماذج ثلاثة منها. ويعد المفكر الكبير الدكتور فؤاد زكريا رائداً من رواد مسيرة التنوير، وعلماء من أعلام الفكر الفلسفى فى عالمنا العربى، أثرى المكتبة العربية بمؤلفات ودراسات قيمة نذكر منها: (نيتشه، ونظرية المعرفة والموقف الطبيعى للإنسان، واسبينوزا، والجوانب الفكرية فى مختلف النظم الاجتماعية، والتفكير العلمى، وخطاب إلى العقل العربى، وآفاق الفلسفة، والصحة الإسلامية فى ميزان العقل، والحقيقة والوهم فى الحركة الإسلامية المعاصرة)؛ وغيرها، فضلاً عن ترجماته المصحوبة بتحليلات نقدية قيمة مثل: (أفلاطون-الجمهورية، وبول موى- المنطق وفلسفة العلوم، ورودلف مرس- الفلسفة الإنجليزية فى مائة عام، وهنتر ميد - الفلسفة أنواعها ومشكلاتها)؛ وغيرها.

إن ما قدمه لنا فؤاد زكريا يمثل جهداً دائماً يسعى إلى إيقاظ العقل العربى، وإفاقته من غفوته، وإقصائه عن تزمتة وجموده، حيث تدعونا كتاباته دائماً إلى إعمال العقل فى سائر ما يعرض لنا من مشكلات؛ إنه يخاطب عقولنا محاولاً تخليصها وتطهيرها مما علق بها من أوهام وخرافات، وما وقعت فيه من ألوان التطرف وأشكال التعصب؛ حتى نخرج من تلك الشرائق الضيقة المهلكة، التى اعتدنا التوقُّع داخلها منذ عصور الظلام.

إن قضيته المحورية وشغله الشاغل هو تنبيهنا إلى أخطائنا العقلية، بسلاسة أسلوبه ودقته، وعمق منطقته ورجاحته، مما يحفزنا إلى التأمل والتفكير والنقد؛ وقد قدم في سبيل تحقيق هذا الهدف تحليلات نقدية لقضايا كثيرة ملحة شغلت مجتمعاتنا العربية، واضعاً في اعتباره ما يطرأ من تطور مستمر في العالم المتقدم، بينما عالماً العربي لا يزال يعيش أزمات فكرية حقيقية تعوق تقدمه، وتقف في وجه مسيرة العقل وحرية التفكير.

قراءة أعمال فؤاد زكريا تجعلنا نتلقى دروساً جد مفيدة، من تحليلاته الفلسفية النقدية وآرائه في المشكلات العديدة التي اهتمت بها، مثل مشكلة الحقيقة، ونظرية المعرفة، والتفكير العلمي، ومفهوم العقل، وقضية الحرية، والفن والإبداع؛ هذا بالإضافة إلى اهتمامه بالقيم عامة، وخاصة في ميدان الأخلاق والفن والعدل الاجتماعي والديمقراطية وحقوق الإنسان عموماً؛ إلى آخر تلك الميادين المهمة، التي عالجها المفكر الكبير بروح عقلانية تتوسل بالعلم وتستند إلى المنطق، فبغير هذا لن نستطيع أن نعرف طريق الابتكار والإبداع والتجديد، الذي نحن في أمس الحاجة إليه في كل مجالات حياتنا، فنحن في عالم لا يعترف إلا بالمبدعين كما يقول مفكرنا. ولعلنا في المقابل من وجهة نظره، أن نتخلص من سائر أشكال التزمت، والجمود، والرجعية، والسطحية، والتواكلية، والجهل، والاتباع، والطاعة العمياء، والقمع، لأنها تعمل على تخلفنا وتراجعنا إلى الوراء يوماً بعد يوم، فينبغي علينا مقاومتها بسلح العقل والعلم، والعمل الشاق الدائب الذي يخرجننا من شرنقة التخلف والجهل إلى رحاب التقدم والنهوض.

أما عن الدراسات الثلاث التي اخترناها لنعرضها للقارئ من الكتاب المشار إليه، فهي دراسات تتكامل فيما بينها لتقديم صورة عامة لمجموع آراء فؤاد زكريا حول أهم القضايا الفكرية المعاصرة، فالدراسة الأولى تبين موقفه الفكري تجاه آراء بعض الفلاسفة الكبار أمثال أفلاطون وديكارت واسبينوزا، وتؤكد رفضه الواضح لأي سلطة في ميدان الفلسفة، وذلك من خلال محاولته دراسة الفيلسوف دراسة عقلية نقدية، لا تتأثر بقدر المستطاع بالصورة الشائعة عنه في تاريخ الفلسفة. والدراسة الثانية تتناول أبرز هموم العقل العربي وأهمها كما استشعرها مفكرنا، والدراسة الثالثة تقدم وجهة نظره حول قضية (الأصالة والمعاصرة).

الدراسة الأولى: رؤية جديدة لأعلام الفلسفة

صاحب هذه الدراسة هو د.إمام عبدالفتاح إمام، وعنوانها: فؤاد زكريا مفكراً عقلانياً، وهو يشير منذ البداية إلى اتفاقه في الرأي مع د.محمد المريحي في لومه للمثقفين العرب الذين تجاهلوا إنتاج هذا المفكر الكبير، فلم يضعوه موضع البحث والدراسة، مع أن هذا كما يقول: "عمل كان من شأنه إثراء الثقافة العربية، لما في كتابات هذا المفكر من أصالة وعمق؛" أما د.المريحي فيقول: "إن عدم تناول كتابات فؤاد زكريا بالعمق الذي تستحقه، مثال على فشل حركة النقد العربي في توضيح الصورة وجلالها، ومقارعة الحجة بالحجة، وتأسيس الحوار من أجل تأكيد المسار الثقافي العربي".

ويطرح الكاتب في هذا السياق ما اعترف به فؤاد زكريا نفسه في أحد كتبه، وهو أن "أسعد لحظات المفكر هي تلك التي يحس فيها بأن ما كتبه قد حفز الآخرين إلى التفكير معه. وأنعس لحظاته هي تلك التي يشعر فيها بأن آراءه لم تثر في الناس إلا استجابات انفعالية متسرعة لا تركز على أساس من التعمق والتحليل؛" كما يقول في كتاب آخر: "أقصى ما أتمناه هو أن تدور المناقشات والاعتراضات، مهما كان عنفها، في ساحة العقل والحجة المنطقية، وهي الساحة التي تتسع للجميع، ويمكن في داخلها تسوية كافة الخلافات، أو على الأقل إلقاء أضواء كاشفة عليها، تتيح لصاحب كل موقف أن يتبين بوضوح ما يتفق فيه، وما يختلف مع أصحاب المواقف الأخرى".

نتجه دراسة الدكتور إمام عبدالفتاح إلى تحليل المضمون الفكري في أعمال فؤاد زكريا، المفكر العقلاني، الذي لا يلزم إلا بسلطة العقل وحده، ويتسم بالاستقلال الذهني في جميع الظروف والأحوال، تلك السمة التي توضح الدراسة

أنها من أخص خصائصه. كما وصفه د.إمام أيضا بأنه مفكر ثائر أو متمرد، وأن هذه الثورية استمرت معه على نحو هادئ عندما تحولت إلى النقد بدلا من الهدم، وإلى الرؤية العقلية بدلا من الثورة العاطفية، ويبين أن هناك خاصية أساسية في كل تفكيره هي الميل إلى نقد "القديم" وما اتفق الناس على أنه "حقيقة" لا يأتيتها الباطل. وهي خاصية في كل مفكر عقلاني. كما يضيف د.إمام أن جميع الدراسات الفلسفية التي قام بها د.فؤاد زكريا قد حكمها مبدأ واحد، هو عدم الانبهار بالفيلسوف أو المذهب موضع الدراسة، والحذر من الوقوع تحت سحره أو التأثير الشديد بما قاله الآخرون عنه. وقد عرضت الدراسة بعض أفكاره التي تعبر عن رفضه للسُلطة في ميدان الفلسفة، مع محاولته دراسة الفيلسوف دراسة عقلية لا تتأثر بالصورة الشائعة عنه في تاريخ الفلسفة، وأمثلة ذلك تتضح في دراساته: جمهورية أفلاطون، وفلسفة ديكارت، واسبينوزا.

ترجم فؤاد زكريا المحاور الرئيسية لأفلاطون وهي "محاورة الجمهورية"، وتقول الدراسة إنها أصبحت الآن الترجمة المعتمدة في المكتبة الفلسفية العربية، وعلى الرغم من الأهمية العلمية لهذه الترجمة، إلا أن دراسته الطويلة التي حلل فيها هذه المحاورة تنطوي على قيمة منهجية كبيرة، وقد استند مفكرنا على التحليل العقلي للنصوص، والاستفادة من الشروح القديمة، والتأويلات السابقة، مع رفض التسليم الأعمى بكل ما تقوله. وقد كشف عن ثغرات في بناء هذا العمل، من حيث الشكل والموضوع، فليس هناك مفكر يعلو على النقد والتحليل والتشريح، كما أنه لا يجوز عبادة شخص والتسليم بكل ما قاله، وهذا ما فعله في محاورة أفلاطون.

يرى فؤاد زكريا أن الارتباط العقلي والنفسي بين أفلاطون وبعض الأديان، قد أدى بالشرح إلى تصويره في صورة الإنسان القديس، والمفكر الذي لا يمكن أن يزل، وترتب على ذلك أنه كان يتم باستمرار تبرير كل خطأ يقع فيه، سواء في التفكير النظري أو في المجال العلمي.

وتوضح الدراسة أن نقد فؤاد زكريا لأفلاطون لم يكن بهدف الهدم والتدمير، بل هو النقد البناء من أجل إزاحة هالة التقديس، وعدم التقيد بالسلطة الفكرية أيًا كانت، مع الالتزام بسلطة العقل وحده، وهو هنا يخالف رأي مؤرخ العلم الكبير جورج سارتون، الذي دعا إلى أن نعامل أفلاطون كما أراد أفلاطون أن نعامل الشاعر هوميروس، فنكسر رأسه بالخار ونطرحه من الدولة، وتذكر الدراسة تعليق د.فؤاد زكريا على هذا الرأي قائلا: "إننا لا نود أن نذهب في انتقاد أفلاطون إلى حد الدعوة إلى طرده من الدولة، لسبب بسيط هو أنه إذا كانت الدولة المقصودة هي دولة الفلسفة، فإن نفوذ أفلاطون فيها أقوى من أن يتمكن أحد من طرده، بل إن دعائم هذه الدولة ذاتها قد شيدت على أكتافه - وهي حقيقة لا سبيل إلى إنكارها حتى لو كنا نؤمن بأن هذه الدعائم مختلة أو بأنها شوهت البناء بأكمله".

من خلال دراسة فؤاد زكريا لـ "جمهورية أفلاطون"، سجل إمام عبدالفتاح بعض الملحوظات المهمة، منها: رفض مفكرنا أن ننفي على المفكر قدرا من القداسة يجعلنا نجد حرجا في نقده، فهو لا يندفع بالشروح والتأويلات السابقة، ولا يسلم بها تسليمًا أعمى، حتى ولو كانت تحتوي على نقد عنيف، إنه يهتم بدراسة الفيلسوف في محيطه الاجتماعي وظروفه التاريخية، وانعكاس ذلك على فلسفته، ويهتم بتفنيد "الصورة" التي رسمت في الماضي لفيلسوف ما، مع محاولة رسم صورة أخرى مختلفة عنها تماما، وتلك الخاصية الأخيرة نجدها بجلاء في دراسته عن ديكارت واسبينوزا بصفة خاصة.

وعن دراسته لفلسفة ديكارت، يوضح د.إمام أنه قام بتفنيد الصورة الشائعة عن ديكارت الفيلسوف الميتافيزيقي المثالي وتعديلها، مع تقديم صورة جديدة مبنية على "التأمل العقلي"، لجعل منه الفيلسوف الذي يسعى إلى تأسيس العلم ونأصيله، ومن ثم لا تعود الميتافيزيقا- كما كانت طوال التراث الفلسفي السابق- هي (ما بعد الطبيعة)، وإنما تصبح على الأصح (ما قبل الطبيعة)، فهي ليست تنوعا للمذهب ولا بحثا في الصورة النهائية للعالم، إنما هي الأساس الذي ينبغى أن يأتي أولا، ويقدم لكل دراسة في الطبيعة تلك الدعائم التي ينبغى أن تركز عليها.

أما عن دراسته لـ "اسبينوزا" فهي تمثل تمرداً آخر على السلطة في ميدان الفلسفة، فتقول الدراسة: "إن الصورة التقليدية- مثلاً- لشخصية اسبينوزا هي صورة الفيلسوف المعتكف عن الناس، المنعزل عن العالم، الغارق في التأمل بين جدران بيته، بعيداً عن صخب العالم الخارجي وضجيجيه. أما عن فلسفته، فهو من أصحاب وحدة الوجود pantheism (أو شمول الألوهية)، أما أسلوبه في الكتابة، فهو أسلوب غير شخصي يستخدم المنهج الهندسي، عارضا فلسفته بلغة جافة، على هيئة نظريات وبراهين هندسية".

وكان فؤاد زكريا قد أوضح في مقدمة كتابه عن اسبينوزا، أن هذا الفيلسوف سوف يظهر في صورة مختلفة كل الاختلاف عن الصورة الشائعة، وتقول الدراسة إنه "حاول كشف المعاني الخفية في كتاباته، على نحو لا يتقيد بالشكل الظاهر للألفاظ والتعابير، بل يتقيد بالأفكار والآراء التي تعتمد اسبينوزا أن تفهم لأول وهلة من كتاباته". وعن آراء اسبينوزا الحقيقية يقول مفكرنا: "كانت آراء اسبينوزا "ثورية"، ولقد اصطنع منهج "التقية"... فقد كان الجو في عصره يهتم على الكاتب إما أن يساير الآراء السائدة أو أن يكون حذراً في كتاباته، ويضع قناعاً على شخصيته الحقيقية، وقد اختار اسبينوزا الطريق الثاني، وأثر أن يستمر في طريق التحرر الفكري مع محاولته، بقدر الإمكان، ألا يعرض نفسه لسلط السلطات المسيطرة في عصره". لقد كشف فؤاد زكريا في هذا العمل عن جانب مجهول، وهو أن مذهب اسبينوزا كان ثورة على المذاهب الدينية الأرستقراطية في عصره. وهناك بعض الأفكار الأخرى التي توصل إليها مفكرنا، وقد طرحتها الدراسة، وهي تكشف عن رؤية عقلية مختلفة تماماً عما هو شائع عن هذا الفيلسوف.

الدراسة الثانية: هموم العقل العربي

كتب هذه الدراسة الدكتور أحمد إبراهيم الصادق أستاذ الفلسفة، تحت عنوان: فؤاد زكريا وهموم العقل العربي، وفيها يتناول آراء مفكرنا الكبير حول أزمة العقل العربي الذي يعيش ممزقاً بين العديد من القضايا والهموم الفكرية، وأبرزها كما يبين د.أحمد الصادق هي: أولاً: العقل العربي والغرب المتآمر، ثانياً: العقل العربي بين الإيمان الديني والعلم، ثالثاً: العقل العربي والتوجه نحو المستقبل، رابعاً: العقل العربي والنظام العالمي الجديد، خامساً: العقل العربي والإرهاب، وستعرض بعضاً من هذه المحاور:

العقل العربي والغرب المتآمر

تدور الدراسة حول ما يكمن داخل العقل العربي من أفكار تجاه الغرب في نظر فؤاد زكريا، حيث يبدو الغرب في صورة ذلك المتربص الذي لا هم له سوى تدبير المؤمرات للعرب والمسلمين جميعاً، إلى حد يوشك أن يجعل كلمة الغرب مرادفة للشيطان، ويقول مفكرنا إنه قد تحقق هذا الترادف بالفعل لدى بعض المجتمعات والتيارات المتطرفة في العالم الإسلامي، حيث يوجد ذلك التراث الطويل من الشك في هذا الغرب الذي أذاقنا مرارة الاستعمار، ومازال يسعى إلى فرض هيمنته علينا بشتى الأساليب، ويحذرنا د.فؤاد زكريا من أن يصبح موقفنا الفكري مجرد بحث آلي عن الطريق المضاد للغرب، ويرى أن ذلك سيصبح ظاهرة مرضية، تحتاج إلى وقفة مع النفس. ويؤكد على أن التفاعل المتبادل بين خبرات المجتمعات أمر لا غنى عنه، موضوعاً أن فكرة المؤامرة هي فكرة أقنعنا بها أنفسنا، واسترحنا إليها لأنها تؤدي في حياتنا مجموعة من الوظائف، واستغلها الغرب لإعاقة تقدمنا. ويقول إن من أشد مظاهر الضعف أن نستسلم لفكرة المؤامرة الغربية ضدنا، وننسى أن المواجهة الحقيقية تكون بالعمل الشاق الدائب، من أجل أن نبلغ المستوى الذي نغدو فيه أندادا للغرب.

العقل العربي بين الإيمان الديني والعلم

تشكل هذه القضية همًا من أثقل الهموم على العقل العربي كما توضح الدراسة، حيث التعارض الذي يفترضه البعض بين العلم والدين، بحيث يجعل منهما نقيضين لابد من أن يزيح أحدهما الآخر. وقد عرضت الدراسة آراء د. فؤاد زكريا التي تؤكد على أن العقل العربي في أمس الحاجة للعلم ورجاله، كما تؤكد على أهمية موضوع التفكير العلمي بالنسبة للعقل العربي، ويلاحظ مفكرنا أننا لا نكف عن الزهو بماضي العلم، ولكننا في حاضرننا نقاوم العلم أشد المقاومة، ويكشف مفكرنا عن تناقض واضح وازدواجية ظاهرة، حيث إن الذين يحرصون على تأكيد الدور الرائد الذي قام به العلماء المسلمون في العصر الزاهي للحضارة الإسلامية هم أنفسهم الذين يحاربون التفكير العلمي الآن، موضحا أن أجدادنا كانوا أكثر نزها منا في النظر إلى قيمة العلم ووظيفته في الحياة، ويرى أنه "لو كان خط التقدم ظل متصلا منذ نهضتنا العلمية القديمة حتى اليوم، لكننا سبقنا العالم كله في هذا المضمار إلى حد يستحيل معه أن يلحق بنا الآخرون". وتوضح الدراسة أن العلاقة بين العلم والدين في العصر الحاضر بلغت حدا من التعقيد لا يمكن إنكاره، وقد بحث مفكرنا في العوامل التي أدت إلى ذلك، وحصرتها في عدة أسباب، نذكر منها:

"أن العلم الإسلامي لم يجد صعوبة في قبول المؤثرات الوافدة من الحضارات القديمة خاصة اليونان، وذلك في العصر الإسلامي المتقدم، والسبب أن الحضارة اليونانية حينما وصلت للمسلمين بإنجازاتها كانت قد توقفت عن النمو، فقد كانت تراثا ماضيا لا يهدد أحدا، أما الحضارة الغربية التي أنتجت العلم الحديث فإنها ما زالت قوة حية متجددة، تثير إنجازاتها مشكلات وتخلق مواقف غير متوقعة، وتهز القيم التي اعتادها الإنسان... كما أن العلم الغربي الحديث يثير مشكلة سيطرة الإنسان على العالم من خلال التقنية، ومن ثم وقف العقل الإسلامي حائرا أمام تلك القوة الجديدة التي اكتسبها العلم، مما أدى إلى إيجاد عدة قضايا أمام الفكر الديني تحتاج إلى المعالجة... كذلك كان العلم اليوناني نابعاً من بيئة وثنية، ومن ثم لم يكن يشكل تهديدا مباشرا للعقيدة الإسلامية التي لم تجد في وقت من الأوقات صعوبة في محاربة الوثنية، أما العلم الحديث فقد ظهر في قلب الحضارة المسيحية واصطبغ إيجابا أو سلبا بقيم هذه الحضارة، فلم يكن من المستغرب أن يثير قدرا من الشك في نفوس فئات معينة من المسلمين.

وتشير الدراسة إلى الحل الذي يقترحه فؤاد زكريا لهذه المشكلة، حيث يصرح: "إنه لا يبدو أن في الإمكان حل هذه المعركة المزعومة.. إلا إذا ظهرت مبادئ تجديدية في مجال الفكر الديني تهدف إلى القضاء على التزمّت والجمود وتسمح بقدر من المرونة الفكرية لا يدع للمجتمع الإسلامي مجالا للتوقّف عند حدود عفا عليها الزمان.. ولا يمكن أن يتحقق ذلك مكتملا إلا بحدوث تغييرات اجتماعية جذرية في العالم الإسلامي..".

العقل العربي والتخطيط للمستقبل

تري الدراسة أن تلك القضية من أبرز القضايا التي عالجها مفكرنا، ويرى أن العقل العربي ليس لديه تخطيط للمستقبل، وحيث لا يوجد مثل هذا التخطيط لا يوجد تفكير علمي، ولا حتى مجرد نظرة علمية إلى الأمور، وبالتالي فإن التخطيط للمستقبل والتوجه نحوه يعتمد على الأخذ بالنظرة العلمية، وكلما تقدم العلم توارى التواكل... فالتفكير في المستقبل أو التخطيط له بالنسبة للعقل العربي، يرتكز أساسا على أن المستقبل شيء مجهول، وبالتالي فهو يسمج بجميع الاحتمالات، وأن مجرد رسم خطة في الحاضر لما يمكن أن يحدث في المستقبل هو تدخل من العقل الإنساني في أمور ينبغي أن تترك لتأخذ مجراها تلقائيا. وقد طرحت الدراسة تحليلًا لظاهرة غياب التخطيط المستقبلي التي يعاني منها العقل العربي، سواء على المستوى الفردي أو المستوى الجمعي، حيث حصر مفكرنا أسبابها في عوامل ثلاثة هي: أسباب دينية، وأسباب حضارية، وأسباب سياسية اجتماعية.

وتتلخص الأسباب الدينية في التواكلية والإيمان بالمكتوب والقدر المحتوم لدى أعداد كبيرة من المسلمين، كما أن الشكل الوحيد من أشكال المستقبل المعترف به من وجهة النظر الدينية، هو المستقبل الأخرى، والذي يقف بوصفه قوة مضادة للمستقبل "الدنيوي"، ومن ثم يترك الإنسان المستقبل الدنيوي الزائل ليضمن المستقبل الخالد، كذلك يحمل التفكير في المستقبل في طياته خطراً يهدد في نظر البعض قيماً كثيرة مرتكزة على أساس ديني.

أما الأسباب الحضارية، فتتلخص أهمها في النظرة إلى التاريخ وفلسفته، تلك النظرة التي ترى في مسار البشرية بعد "عصر الوحي الأول" تدهوراً، ولهذا فهي تحاول دائماً التشبيه بهذا العصر، ويرى مفكرنا أن هذا يكشف عن سذاجة وقصور، لأنه يتجاهل الفوارق بين العصور، والتغيرات التي طرأت على العالم كله بين الحقبين. ويضيف فؤاد زكريا أن أقصى حلم يتمناه هذا الفكر للمستقبل هو أن يتخذ شكل الماضي البعيد، وأن الإحياء هو الأمل الأكبر، أما التجديد فمستحيل. حتى أنصار الجماعات الدينية الأكثر تفتحاً، من الداعين إلى "فتح باب الاجتهاد"، والذين يرون عدم الاكتفاء بالماضي نظراً لمقدار التغير في العصر الحاضر، يضعون لهذا التطلع حدوداً لا يتعداها.

أما الأسباب الاجتماعية والسياسية فنوجزها فيما يلي: توضح الدراسة تأكيد فؤاد زكريا على أن التدهور الفعلي التي مرت به البلاد الإسلامية، وخاصة في المنطقة العربية بعد عصور الإسلام الظاهرة الأولى، كان له تأثيره القوي في سيادة النظرة إلى التاريخ على أنه يسير في خط هابط، وهي النظرة المسؤولة عن ضالة دور التفكير المستقبلي في العقل العربي، حيث أدى ذلك إلى شيوع مفهوم السقوط والتردى على مستوى الفكر. كذلك هناك عامل البيئة الطبيعية وتأثيره في الحياة الاجتماعية، لأن البيئة إما صحراوية أو زراعية، وفي كلتا الحالتين يكون إيقاع التغير بطيئاً أو في أحيان كثيرة غير ملموس، ويقول مفكرنا "لو تأملنا صورة الواقع المعاصر للإنسان العربي، لوجدنا أنها تركز على ممارسة فعلية مركزة بقوة على الحاضر، وأيديولوجية موجهة أساساً نحو الماضي، وفيما عدا ذلك لا يبقى للبعد المستقبلي مكان حقيقي".

العقل العربي والنظام العالمي

تقول الدراسة إن "قضية التخطيط للمستقبل والتوجه نحوه ترتبط بقضية ذات أهمية كبرى لدى العقل العربي، ألا وهي موقفنا من النظام العالمي الجديد، فلو كان لدى العرب أدنى اهتمام بالمستقبل لاستطاعوا أن يكشفوا النقاب عما يدخره هذا المستقبل من أوضاع يمكن أن تحدث، ويكون لها تأثيرها على المنطقة العربية كلها، ولما فوجئ العرب بانتهاء الاتحاد السوفيتي وانقلاب موازين القوى رأساً على عقب، وقد تكون المنطقة العربية هي أكثر المناطق تأثراً بهذا الحدث العالمي الجدير بالاهتمام". ويقول فؤاد زكريا إن العرب في ظل النظام العالمي القديم كانوا يرون في التنافس بين المعسكرين - الاشتراكي والرأسمالي - قوائمه الواضحة، فقد كسب العالم الثالث معظم معاركه التحررية في خضم تلك الظروف، حيث تمت مساندة المعسكر الاشتراكي له بقوة، لكي يحرم المعسكر المنافس من الامتيازات التي كان يجنيها من بسط نفوذه، فقد كانوا مستفيدين من النظام العالمي القديم. ولكنهم مع النظام العالمي الجديد يبدو أنهم يفقدون بعض الامتيازات التي كانوا يتمتعون بها.

أما عن الديمقراطية، وموقف الفكر العربي منها، فيرى فؤاد زكريا "أن الفكر العربي كان يرتكب خطأين أساسيين في هذا الموضوع، أحدهما أن الديمقراطية فكرة غربية في الأساس لا يصح أن نقبسها في مجتمعاتنا إلا إذا أدخلنا عليها تعديلات أساسية، وربما كان الأفضل في نظر البعض الاستغناء عنها كلية، أما الخطأ الثاني فهو أن الديمقراطية تتعارض مع السعي إلى تحقيق العدالة الاجتماعية.."، ويرى مفكرنا أن الموقف من الديمقراطية هو موقف من الفكر الغربي نفسه، ويرى أن كل الأفكار العظيمة في العالم يكون لها في البدء أصل معين، ثم تتجاوزوه وتتعداه وتصبح مكسباً للإنسانية جمعاء. ويؤكد مفكرنا على أن "القيم الإنسانية تسير جنباً إلى جنب، ومن المستحيل أن يكون الثمن الذي يدفعه الإنسان

الدراسة الثالثة: قضية الأصالة والمعاصرة

كاتب هذه الدراسة هو د. أحمد محمد سالم أستاذ الفلسفة، وعنوانها: النزعة النقدية عند فؤاد زكريا، قراءة في مشكلة الأصالة والمعاصرة، وتناول فيها التحليل النقدي الذي قدمه فؤاد زكريا لإشكالية "الأصالة والمعاصرة"، حيث ينتقد أصحاب كل ثيار، سواء من قال بالأصالة، أم من قال بالمعاصرة، أم من حاول التوفيق بينهما.

نقد القائلين بالأصالة

تقول الدراسة إن معنى الأصالة في نظر هؤلاء هو العودة إلى الأصل، حيث يجعل أصحاب هذا التيار من الماضي حاضرا أبدا، لا يسرى عليه التغيير، مما يحتم استلهم التاريخ ومعالجة مشكلات الواقع والحياة على أساسه. ويقول مفكرنا إن أصحاب هذا التيار يجعلون للتراث نطاقا يفوق بكثير نطاقه الحقيقي، أي نطاقه التاريخي، ويرون أن سبب التخلف هو عدم التزامنا بالتراث، أو هو ابتعاد الحاضر عنه، وأن طريق التقدم الحقيقي هو الرجوع إليه بصورة أو بأخرى... ويؤكدون حجبتهم بالاستناد إلى مصادر معينة في التراث، وأخطر فريق يراه مفكرنا ضمن هذا التيار هو الذي يتخذ موقفا معاديا للعلم، لأنهم يرون أن العقل قاصر، وأن ما يصل إليه من علم سيظل على الدوام محدودا. ويرى فؤاد زكريا أن هذه النظرة إلى التراث "هي نظرة لا تاريخية، ومن أوضح مظاهر التخلف الفكري في بلادنا، ذلك لأنها ترفض النظر إلى عصرنا من خلال منطق الخاص، وتحاول أن تفكر بمنطق عصر أصبح في ذمة التاريخ؛ وهي ترتكب أخطاء فادحة في حق التراث ذاته...". وترى الدراسة أنه رغم نقد فؤاد زكريا للحركة الإسلامية، إلا أنه يتفق مع بعض أقطابها في تأكيد أهمية الدور الذي أدته الحضارة الإسلامية في تقدم أوروبا وإخراجها من الظلام، ويرى أن من الطبيعي أن نبداً لا من حيث ما كان عليه آباؤنا، ولكن من حيث انتهت الحضارة الغربية. ويرى أن الوضع الصحيح هو ألا تكون هناك أية منافسة بين الماضي والحاضر، لأن الحاضر يضم الماضي بداخله. كما يرى مفكرنا أن أصحاب العودة إلى التراث مغتربون عن عصرهم وعن حاضريهم، لأنهم يتعلقون بعصر تفصله عنهم أبعاد زمانية كبيرة. كما يقول مفكرنا إن الحضارة الغربية بمؤثراتها تعيط بنا من كل جانب، وهي مفروضة علينا شئنا أم لم نشأ، ونحن في موقف الأضعف لأننا متخلفون وهم المتقدمون.

نقد القائلين بالمعاصرة

تقول الدراسة إن فؤاد زكريا يرى "أن أصحاب هذه التسمية هم الذين يرفضون التعامل مع التراث، ويتجهون إلى محاكاة نماذج أحرزت تقدما في مجتمعات أخرى، وهكذا يدعو البعض إلى اقتباس النموذج الغربي الرأسمالي، ويرى في هذا النموذج حلا لمشكلاتنا المادية والمعنوية. وفي مقابل ذلك يدعو البعض الآخر إلى الأخذ بالنموذج الاشتراكي - بدرجة ما من درجاته - على أساس أنه وحده الكفيل بإنقاذنا من خطر التخلف والانتقال بنا إلى الطريق المؤدى إلى النهوض، والاقتباس والافتداء بالتجارب ليس عيبا في ذاته...".

ويرى فؤاد زكريا أن "أصحاب النموذج الاشتراكي كثيرا ما يحصرهم في محاولة التطبيق الحرفي لنظريات ظهرت في مجتمعات ذات بناء مختلف وتاريخ مخالف، دون أي اجتهاد في إعادة صياغة النظريات وفقا لظروف المجتمعات المحلية...".

وتبين الدراسة انتقاد مفكرنا لهؤلاء الذين يعتقدون أن المعاصرة هي المحاكاة لنماذج المجتمع الغربي، خاصة

النموذج الأمريكي، الذي يتخذ منه مفكرنا موقفا سلبيا، ويراه لا يصلح لطبيعة العالم العربي، ويرى أنهم يحاكون الغرب لا في تقدمهم العلمي ولكن في تقليد الجوانب السلبية والعادات السيئة. ويتفق مفكرنا مع أصحاب المعاصرة في ضرورة النقل عن الحضارة الغربية، ويرى أن الحضارة المتقدمة هي التي تسود دائما، ويبرر النقل عن الغرب في أننا ساهمنا في بناء الحضارة الغربية، وأننا نستطيع الاهتداء إلى عناصر شرقية يسهل التعرفها، فلا يجب أن نجد حرجا في الأخذ عنها. وتطرح الدراسة تساؤلا عن موقف فؤاد زكريا العلماني من التراث، وتجب عليه بقول مفكرنا: "إن دعاة العلمانية المعاصرين في العالم الإسلامي لا يتعين أن يكونوا نسخا مشوهة من المفكرين الغربيين المحدثين، إنما هم بالأحرى امتداد لتراث المعتزلة والفارابي، وابن رشد، وابن الهيثم، ومن المؤكد أن هذين الأخيرين كانت لهما بدورهما معاركهما ضد أنصار التقيد الحرفي بالنص، والخضوع الكامل للسلطة..". كما يرى مفكرنا أن أغلب من كتب في التراث وحوله كتابات إبداعية متميزة، هم العلمانيون.

نقد القائلين بالتوفيق

توضح الدراسة أن أصحاب هذا التيار يحاولون التوفيق بين الماضي والحاضر، عن طريق الانتقاء من التراث، والانتقاء من الغرب، والتوفيق بينهما. وتبين الدراسة وجهة نظر مفكرنا في ذلك، حيث يرى أن "هذه المعادلة تتضمن متضادات كثيرة"، وهي لهذا لا تمثل على الإطلاق الموقف العقلي السليم بإزاء مشكلة الأصالة والمعاصرة.

من هنا يرى فؤاد زكريا أهمية وضع صيغة أخرى تخلصنا من كل هذه الالتباسات، وتضعنا أمام بدائل تمثل التحدي الحقيقي الذي يواجه مجتمعاتنا، هي صيغة (الإبداع بديلا عن الاتباع)، فيقول: "لو تأملنا الوضع الحضاري الراهن على أنه سعى إلى حل إشكالية الاتباع والإبداع، لكان ذلك أجدي وأنفع وأدق بكثير من تأمل هذا الوضع في ضوء تلك الإشكالية العقيمة الغامضة، المليئة بالمتناقضات.. إشكالية (الأصالة والمعاصرة)، فالتحدي الحقيقي الذي نواجهه ليس اختيارا بين الرجوع إلى الأصالة أو مسaire العصر، وإنما هو إثبات استقلالنا إزاء الآخرين، سواء أكان هؤلاء الآخرون معاصرين أم قديما، وإبتداع حلول من صنعنا نحن، تعمل حسابا لتاريخنا وواقعنا، وتكفل لنا مكانا في عالم لا يعترف إلا بالمبدعين". ويضم هذا الكتاب الضخم مجموعة أخرى متنوعة من الدراسات والمقالات، تناولت جوانب عديدة أخرى من آراء فؤاد زكريا ونشاطه الفلسفي بوجه عام، هذا فضلا عن دراسات فلسفية ومقالات وقصائد مهداة إلى فؤاد زكريا في الكتاب؛ غير أن المقام لم يتسع لعرض هذه المواد كلها، ومن هنا جاء اختيار الدراسات الثلاث، حتى يقف القارئ على صورة من صور التكريم والاحتفال بمفكرنا الكبير، حتى لو كانت صورة جزئية؛ وتستحق جامعة الكويت التحية والتقدير، لأنها هي التي سبقت إلى تقدير فؤاد زكريا وتكريمه، في الوقت الذي لم يجد فيه غير الصمت والتجاهل في مصر سواء من الهيئات الثقافية أو من الجامعات التي درّس فيها.

مكتبة

إبداع

مؤسسة
ثقافية



أسئلة الوجود وأسئلة المصير قراءة في ديوان (لعبة في الريح)

مصطفى رجب

والظاهرة اللغوية التي استوقفتني وأنا أقرأ الديوان المخطوط هي تلك الكثرة الملحوظة في استخدام أسلوب الاستفهام بتموجاته وصوره المتعددة، ومرجع هذه الكثرة - في تقديري - أن شاعرنا شديد الالتصاق بواقعه، ولا شك عندي في أن ممارسة الإبداع الشعري ترتبط حتما بممارسة الإنسان لجوهره الإنساني، والشعر - في النهاية - ما هو إلا عملية لاكتشاف ذات الإنسان من جهة والذات المجتمعية التي يعايشها من جهة أخرى، ومن هنا فإن حضور الشاعر وتوجهه يكمن في تطوره المستمر وتغيره الدائم حيث تصبح استمرارية البحث صفة ملازمة للإنسان/ الشاعر الواعي. لذلك كان طبيعياً أن يكثر شاعرنا الواعي من تساؤلاته المتلاحقة عن الوجود وعن العالم :

رؤاك الآن

مثل البشر

هل يحتاج ماء البئر

حراساً؟

وأسئلة الوصول

...

ثمة صاحب يهذى

فهل سيدرك صاحبي

لست أدري لماذا قفزت إلى ذهني مقولة أبي يعقوب الكندي عندما وصف أبا تمام بقولته المشهورة: «هذا الفتى لا يعمر لأن عقله يأكل من جسده»، وأنا أطالع مخطوطة ديوان (لعبة في الريح) للشاعر محمود سليمان، فهذا الشاعر الشاب الواعد واحد من الأصوات المتميزة في واحة الصعيد التي يعيش فيها، ولكنها لا تستحوذ عليه كلية، بل تعكس قصائده معاشة حميمة لكل هموم الأمة العربية وعذاباتها، فهو شاعر مشحون بالكثير من التوتر المتدفق المستمر في لحظات الخلق الشعري، حتى إننا نستطيع أن نلمس في كل سطر من سطور الشعرية مدى «احتراق» الشاعر في شعره، وتمزقه المستمر في جمر الإبداع.

ومحمود سليمان المولود عام ١٩٧٦ في نجع حمادى مشارك دؤوب بإبداعاته في كثير من كبريات المجالات الأدبية العربية، وحصل على عدد من جوائز المسابقات الشعرية على المستوى العربى.

وتضم مخطوطة ديوانه (لعبة في الريح) ست عشرة قصيدة تفعيلية ونثرية، معظمها سبق نشره في مجلات أدبية معروفة، وبعضها - مع الأسف - تكرر نشره في أكثر من مجلة. وهو أمر لا أحب لشاعرنا أن يعتاده، لأنه يسئ إليه.

أنى اغتسلت من العبور الحر
واجترت التساؤل مرغماً؟

[قصيدة أسئلة الوصول]

والشعر - كما تعكسه قصائد محمود سليمان - هو
ممارسة موقف إزاء العالم. وعملية تجاوز مستمرة
لعبواته الصادمة، واكتشاف متجدد لمواقع الإنسان من
خلال التعبير عنها. بحيث يمثل الشعر الرفض العقلي/
النفسي لكل ما هو موجود خطأ في تركيب المجتمع.
من هنا تبدو مقدرة محمود سليمان على تجاوز حدود
القهر الذي يفرضه الواقع العربي المدان المهان، وتزايد
تساؤلات شاعرنا لتفضح لحركة الرؤيا لدى الإنسان
العربي المعاصر، فيقول في قصيدة (لم تكن الحرب):

لم تكن الحرب.... لا
ولا ورق الفقر
كان ماء بغداد
يؤرب.....

بين همس البنات
وتحت الشظايا
فكيف أوجع نارا
بماء؟

وكيف أشد بنار الفرات يدي؟

إن هذا التساؤل الفاجع [كيف أوجع نارا بماء؟]
بدل أو معادل موضوعي للواقع العربي المهزوم، ممثلاً
في برود ردود الفعل العربية الرسمية (الماء) على هذا
الاجتياح الأمريكي الصهيوني الكاسح لبغداد وبيروت
(النار)، وقلق الشاعر وتوتره ناجم من أنه لا يجد ماء
كافياً لإطفاء تلك النار.

وأحياناً يجعل محمود سليمان الشعر فعلاً جماهيرياً
إيجابياً يتخذ مكانه في النضال، وفي تبديل العالم.
وإذا كان قد توغل في كثير من قصائده في عالم الفن
التصويري المعقد، فإنه قد يأخذ أحياناً بمبدأ التعبير
المباشر الذي يضارع النثر حيناً. ويواصل تساؤلاته :
يا شيخ هل من عشبة
كانت

وهل في الريح
من ذكرى تسر ؟

[قصيدة لعبة في الريح]

إن شاعرنا محمود سليمان لا يركز رفضه على واقع
قاس يحاصره كذات متميزة، حساسة، وهو بنفس الدرجة
لا يقبل واقعاً يهدان وجوده الإنساني المتوتر، بل تدل
قصائده على أنه يرى أن هذا الواقع هو الأساس الذي
تكمن فيه دوافع الرفض ونتائجه، وتعكسها أسئلته
الوجودية المتدفقة كما في قصيدته التي أراها أفضل
قصائد الديوان وهي (دفاقر الغيم):

فهل كل ما ضاع

من عمرنا

كل ما فاض من جرحنا

كل ما خلّفته المواعيد

من شدونا

قد مضى ؟

وهل تعرف الريح أن الندى

مستحم

بأوجاعنا

يا....ندى ؟

إن هذا الوجود القلق المقلق حمل شاعرنا على

اللاقئ بأن الشعر جزء من الوجود وجزء من المصير،
ولعل هذا ما يفسر لنا قسماً من بعض الغموض الذي
نلمسه أحياناً في بعض صور محمود، مع أن الغموض -
بدرجة معقولة - ليس بدعاً في الأدب العربي، فالشعر

الصوفي به نماذج عديدة لأنواع من الغموض الذي
يمكن تفسيره بشكل مقبول، وكثيرون من النقاد يرون أن
حلاوة الشعر الحديث تكمن في هذا النوع من المزاجية
بين الغموض المقبول والوضوح التام. ولتقرأ مقطوعة
(صباح طيب وحزين) لمحمود سليمان:

وهل يروح النهر

بالحركات

هل يهوى غراماً

قادماً بالحنن؟

لا البحر يسلمني

لحبات المطر

ولا مطر

يدل يدي

فيشغلني

صباح

طيب وحزين

أسئلته الفاجعة:

هل غنى الجندى

أغانيه الوطنية

فانقسم الشارع نصفين؟

أم أن (نيون) الرغبة

كان غريبا جدا

وشديدا

فأنهمم الحزن يضيء الحزن؟

=====

هل ماتت نخلتنا الكبرى

فاختل صباح طفولتنا

واكتاب العشب؟

هل حنَّ النهر

لرافده

والفرع

لأنات البسطاء؟

هل لاح الجندى

وباح

وراح يقلب في وجه

الغرباء؟

وتتوالى أسئلة بلا إجابات، وحسرات بلا مسكنات،

ودموع بلا محففات، وكأن محمود سليمان بهذه

الموجات الهاميات من التساؤلات يريد أن يفضح واقعا

فقد قدرته على الإحساس، بقدر ما فقد إحساسه بعدم

القدرة.

تحية لهذا الشاعر ولهذا الديوان الواعد المتميز.

لنكتشف أن شاعرنا لم يستطع فك شفرة أزمة

وحده، فجاءت أسئلته الوجودية في هذه المقطوعة

على هذا النحو المتشئت لأن شعوره الإنساني المرهف

بالوحدة لم يعد مقتصرًا على المكان الذي هو فيه، فقد

يتوحد الإنسان ويعاني من الوحشة وهو في بيته وبين

أمله وصحبه، لكن هذا الشعور له وقعه المؤلم الذي

يصبح مضاعفا كلما ازدادت وحدة الإنسان النفسية،

ولهذا فإن علماء النفس يقولون إن السجن الانفرادي

أقسى من التعذيب بالنسبة للمسجين. وهذا اللون من

الشعر المحففى بالتعبير عن الوحدة هو التعبير الدقيق

عن تفاعل الحس الجمالي مع شرطه التاريخي والبيئي.

وهذا ما يجعل الشعراء يتوحدون في تصويرهم الغربة

النفسية والوحدة الوجودية، لائذين بوحدة الموقف

وصدقه، وذلك ما يؤكد خلود الكثير من القصائد

العربية وعلى رأسها قصيدة المتنبي الشهيرة في وصف

شعب بوان.

وولع شاعرنا بالتعبير عن الهم القومي العربي ،

شائع في هذا الديوان- على صغره- مما يعكس وعيا

دافقا بأسئلة الوجود وأسئلة المصير على ضوء هذا

التمزق والتشرذم العربي المقيض، ففي قصيدته (زرقاء

مدينتكم...زرقاء) يطمنا محمود سليمان بوابل من

«نزيف النخيل» ونكبة اللحظة

أحمد رشاد حساين

إياه على المستويين، المجازي والحقيقي، فإنه في نفس الوقت يشجر به مع هم اللحظة المعيشة ويتقاطع برصيده الزاخم مع أوجاع الأمة وانكساراتها الأليمة . ولأن اللحظة التي تحياها الأمة من أكثر لحظات تاريخها الحديث والمعاصر تدهورا وأشدها انكسارا- لذا فقد بدا النخيل في الديوان ليس كما عهدناه شجرات أصولها ثابتة وفروعها في السماء تؤتي أكلها كل حين، إنما بدا واهنا نازقا الدماء، باكيا متوجعا قد أنهكه الألم وعصف به الحزن العميق:

حين هم نخيل بلادي لسجده..

كان يسقط .. فوق بساط تهجده

دم القتل المصلين في ثالث الحرمين ..

واليام.. يغر ذبيحا بسجادة العشب

ماذا أصاب النخيل؟؟

تمد خيط الدماء بحيط المنازل،

يسكب صرخته في ضمير البلاد

(من قصيدة نزيف النخيل)

ويفسر الشاعر حزن النخيل العميق وخرقه الدائم

في صعيدنا المصري باغتتيال نخيلنا الأصيل في شط

العراق:

كيف تلبس أشجارنا في الجنوب ثوب الربيع الجديد؟

«نزيف النخيل» هو الديوان الثاني عشر في السفر الشعري الحافل لشاعرنا الجنوبي جميل عبدالرحمن، وقد صدرت له أخيرا طبعة ثانية عن مكتبة الأسرة متاحة منذ أواخر ديسمبر الماضي لمتابعي إصدارات هذه المكتبة القيمة الزاخرة .

ولقد عهدنا من جميل دائما في دواوينه حسا وطنيا عاليا، وصوتا غروبيا غيورا، ونشيدا صادقا ومخلصا يتواكب مع أحداث وطنه الجسام، ويتوازي مؤازرا قضايا وهمومنا العربية والإسلامية على السواء .

وفي ديوانه «نزيف النخيل»، نجد من القصائد بل

معظم القصائد ما يتقاطع مع جرح اللحظة وهمها الأعظم وألمها الكبير، سواء في الأراضي المحتلة أو ما يتشاجر مع قضية العرب والمسلمين الأولى وأقصدها قدس فلسطين، ومن هذه القصائد :

«نزيف النخيل»، «بكاء النخيل»، «النخل لم يمتشق

في الصمت نسيانا»، «إنها القدس»، «قصيدة وصايا

الدماء»، و«أغنية لجنوب لبنان».

وإذا عتفى الشاعر في ديوانه بصفة خاصة بالنخيل جامعلا منه رمزا حيا مقعما بالدلالات، مستلهما من عراقته، ناهلا من غناه التراثي، ومن كثافته وامتداد قامته بطول الأرض العربية من المحيط إلى الخليج، زاخما

بينما تنحنى تحت قصف المنون

نواصي النخيل بشط العراق

ومن مشهد نخيل العراق المحترق تحت قذف

الموت والدمار ومشاهد الضحايا المتساقطة على أرضنا

العربية، ينتفض الشاعر صارخاً في وجه دعاة الهزيمة

وأبواق أزمنة الخزي والعار:

فاشربوا يا دعاة السلام

كتوس الدما

ارفعوا نخب كل الضحايا

أنكم في غناء الثمالة

صرتم تضمون أعدائكم للصدور

في اشتعالات تشواقكم للعناق

ويموت النخيل

بقلب العراق

(من قصيدة بكاء النخيل)

ومن جرح العراق الغائر إلى القدس الأسيرة التي

تئن مكبلة بأغلال الطغاة، ويصرخ مسجدها الأقصى

جراح تخريبه بأيدي اليهود الأثمين، يطلق الشاعر بصوته

المدوى طلقات في وجه المتخاذلين والخائعين:

إنها «القدس» يا سادتي الوجهاء

إذ تصلى سبكي عليكم

سبكيك يا ميت الأحياء

إنكم تحرصون على أن تعيشوا الهوان

وأن تنفس هذي الرثاء

هواء الرياح الذليلة

وهواء انشطار المحن

(من قصيدة إنها القدس)

وإذ تضى تجربة جنوب لبنان الصامد المنتصر وسط

حليكة الواقع العربي وليله البهيم، فإن أمل الشاعر

وحلمه يظل فيه قس من نور، فيدعو العرب لأن يمعنوا

قراءة تجربة الجنوب الصامد الذي يفهم لغة العدو جيداً

ويعرف كيف يتعامل معه، ويحث المسيرة التحررية

الكبرى أن تجعل الجنوب لها رائداً ومنطلقاً:

(جنوب الشجر في لبنان)

بدأت سطور ملحمة

فأكملها بأرض (القدس) و(الجولان)

(فالأقصى) امتداد بنفسج الدمع في الأعياد

ومازلنا نسائل عن

سلام اليأس والفذلان ..

فخلو الزحف يبدأ من (جنوب النصر في لبنان)

وخلو الزحف يبدأ من

(جنوب الله) في (لبنان)

(من قصيدة أغنية لجنوب لبنان) .

متابعات

ج. طه
فايدة موريدي
غادة الرندي
شعبان يوسف
محاسن الهواري



وداع أحمد فؤاد سليم (١٩٣٦-٢٠٠٩)

ودعت الحياة التشكيلية والثقافية المصرية في الثاني من أكتوبر الماضى أحد وجوهها البارزة، هو الفنان "أحمد فؤاد سليم"، الذى ظل طوال أكثر من خمسين عاما يشارك بجهد موفور ومتنوع في المجال الفنى، إبداعا ونقدًا وإدارة. ولاشك في أن محصلة هذا العطاء الكبير ستظل موضع تقدير، وستبقى بمثابة شهادة حية للأجيال اللاحقة، على الدور الإيجابي الفعال الذى اضطلع به الفنان الراحل في ميادين عدة؛ مهما كان من خلاف حول المشكلات التى أثارها قلمه في معاركه وكتاباتة النقدية الغزيرة؛ أو التى أثارها عمله الطويل بالإدارة وتنظيم المعارض، في مناخ لم يخل يوما من الصراع بين الأجيال وبين المدارس والتيارات الفنية المتعارضة.

ولعلنا إذا ما بدأنا بما هو أهم وأبقى، أى بالتنتاج الفنى نفسه، سنرى كيف أن أعمال "أحمد فؤاد سليم" تشهد له بشخصية فنية متميزة، على الأقل بين رصفائه من جيل الستينيات؛ فقد بدأ الفنان الراحل يقدم نفسه في بعض المعارض المشتركة منذ أواخر الخمسينيات، ثم أقام معرضه الخاص الأول في (أتيليه القاهرة) عام (١٩٦٣)، ثم توالى معارضه الخاصة والمشاركة منذ هذا التاريخ حتى معرض العام الماضى (٢٠٠٨)، الذى ضم حوالى مائة لوحة تعبر عن سائر المراحل الفنية في مسيرة الفنان الراحل، وقد تم العرض في سائر قاعات مركز الجزيرة للفنون، تحت عنوان فادح الخطأ؛ (المعرض الاستيعادي)، وقد تداولت الصحف هذا الخطأ فأفشته على الجمهور كما هو، دون أن يبادر أحد المحررين، أو حتى أحد المدققين اللغويين، فيصحه إلى (المعرض الاستعادي)، فصاحب المعرض لم يكن يستوعد، وإنما كان يستعيد! تكشف المسيرة الإبداعية للفنان الراحل بوضوح، عن ولع بالتجديد والمغامرة، وانحياز إلى تيارات الحدأة وما بعدها في الفن الغربى، بل إلى التيارات الطليعية وما بعدها كذلك. ومع أن مسيرة الفنان الراحل قد انطلقت من التشخيص؛ إلا أن الانفتاح المستمر الواعى على كل ما هو ثورى وجديد في عالم الفن، قد انتهى بالفنان إلى التجريد، وبصورة أدق، انتهى به إلى نوع من التعبير التجريدية Abstract Expressionism، التى تلتبس أحيانا بما يسمى (الرسم التلقائى أو اللاإرادي Automatic Painting) الذى راج تحت مسمى (التلقائية Automatism)؛ ورفق شعار: (أغمض عينيك وارسم!). وقد تمثلت الزعة التجريدية بصفة عامة لدى كل من "كاندنسكى Wassily Kandinsky" - ١٩٤٤ / ١٨٦٦ - و"موندريان Piet Mondrian" - ١٩٤٤ / ١٨٧٢ - الأول بتدقيقه ومرونته وشطحات خياله، والثاني بدقته الهندسية وخطوطه الصارمة. وفي أعمال "أحمد فؤاد سليم" استلهم لاتجاهات متنوعة من التعبير التجريدي، ومن بعض الاتجاهات

الطليعية الأخرى، على نحو ما استلهم غيره من (الدادائية) و(السوربالية) وسواهما.

أما في مجال النقد الفني التشكيلي، فقد كان "أحمد فؤاد سليم" من أبرز المعاصرين الذين شاركوا بكتاباتهم النقدية وتعليقاتهم المتنوعة حول الفن التشكيلي وقضاياه. وقد تنوعت كتاباته ما بين النقد الموضوعي الرصين، والمعارك الصاخبة التي لا تفيد أطرافها ولا تضيف إلى الثقافة التشكيلية شيئا؛ على نحو ما نجد مثلا في بعض الكراسات التي كان يصدرها الفنان الراحل للرد على خصومه تحت عنوان: (وثيقة فن)، وقد كان العدد الأول منها مخصصا للرد العنيف على الناقد التشكيلي الراحل "مختار العطار".

يبقى مجال آخر مهم من المجالات التي ترك فيها الفنان الراحل بصمة واضحة، هو مجال الإدارة الفنية وتنظيم المعارض، ولعل هذه الموهبة الإدارية هي التي رشحته لكي يرأس (مجمع الفنون) بالزمالك منذ إنشائه عام (١٩٧٦) إلى عام (٢٠٠٥)، أي نحو ثلاثين عاما متتالية، وهو زمن طويل يستحيل أن يقطعه أحد أيا كان وهو في مكانه لا يريم، اللهم إلا في بلادنا وعلى أية حال، ومهما تكن هناك من جوانب سلبية، فقد استطاع الفنان الراحل من موقعه هذا، أن ينظم معارض عديدة محلية ودولية، كما استطاع أن يقترح أساليب مبتكرة ويستحدث طرائق جديدة للعروض ويشرف على تنفيذها، خاصة عروض استغلال الفضاء المفتوح، وغيرها.

ومن المؤكد أن الخبرة التنظيمية والإدارية قد ساعدت الفنان الراحل على النجاح مرات عدة، فقد تولى من قبل الإشراف على أنشطة المركز الثقافي التشيكوسلوفاكي في الفترة من (١٩٦٨) إلى (١٩٧٤)، وكان له الفضل في تأسيس مسرح (المائة كرسي) آنذاك، حيث قدم من خلاله مواهب سينمائية ومسرحية وتشكيلية وأدبية عديدة، أصحابها هم من النجوم الآن؛ كما كان له الفضل في إقامة المهرجانات السينمائية بأنواعها. وسوف نظل نذكر له أنه صاحب فكرة (بينالي القاهرة) و(صالون الشباب) وصاله (أبعاد) لأعمال الرواد التشكيلية المنسية، إلى غير ذلك من أفكار ومشروعات يضيق عن ذكرها المقام.

وفي الصفحات التالية بعض اللوحات المفخّرة من أعمال الفنان الراحل، مع أمودج من الآثار النقدية الجادة التي تركها، ونرجو أن تهم إلى جمعها من الدوريات المصرية والعربية إحدى مؤسساتنا الثقافية.

ح.ط.

«سيف وانلى» بين التجريد والتشخيص

ليس في مقدورنا أن نتناول حركة الفن المعاصر في مصر- حتى ولو في سطر واحد- بدون أن نذكر اسم فنان مثل «سيف وانلى». ولقد يبدو في ذلك من الحماسة ما يصد، للوهلة الأولى، على أن ما سحاول أن أفعله قدر الطاقة، هو أن أبرر أسباب هذا الذى قد يوصف بالحماسة في جوانبه الموضوعية الفاضلة. وما أقصده بحركة الفن المعاصر هنا، ليس الحركة الفنية المحدثة التي تعتمد في هذه الآونة على الفنانين

الأحياء، وإنما أعنى- وربما هذا هو ما قصدت إليه بالفعل جريا وراء غاية الحقيقة- الحركة كلها، تلك التي تبدأ على الأقل بصفة رسمية اعتبارا من سنة ١٩٠٨، وهو تاريخ إنشاء مدرسة الفنون الجميلة، حتى اليوم، ومن ثم فهي تضم إذن هذه الأسماء اللامعة التي ترددت كثيرا، مثل: «مختار»، و«محمود سعيدي»، و«محمد ناجي»، و«محمد حسن»، و«راغب عياد»، و«يوسف كامل»؛ وأيضا «صلاح طاهر».

ويحسن أن أقر منذ البداية، أنني لم أضج في حسابي هنا أن أقدم «سيف» من خلال نشأته أو نقلاته أو رحلاته أو أصدقائه، تلك المنابت التقليدية التي لا تخدم الوحدة الفنية قدر ما تخدم الوحدة التاريخية.

وإنما اخترت الطريق الأصعب، هذا الطريق الأصعب هو الفن الذي يقدمه «سيف وائل»، هذا الحشد الهائل من الأعمال الذي هو بالضرورة كاف لجعل المحقق النظيف يقضى عنده وقتاً طويلاً في التأمل والاندماش.

ولقد أردت أن أكون بعيداً حتى عن وصفه، وبحسب ما قدرت فليس في نيتي أن أقول عنه إنه يتلفح بهذا الهدوء العاصف، وإنه مصمت كالحديد من الظاهر ولكنه يغلي كالمرجل، أو إنه مطبق الشفتين لا يوح بما يعذب أو بما يفرح، أو إنه ليس طليق الحديث كأولئك الذين يتقنون الحديث، أو إنه محدد المعالم بحيث يصعب على الذاكرة أن تخلعه أو تتخيه، أو حتى إنه متواضع، وحييب، حبيب لدرجة أن هذا الجريان الخاطف من النقاء لا يلبث أن يجذبك بلا وساطة أو فهم أو تفسير.

سيف والإصرار:

على أن ما أحب أن أضعه موضع النظر، هو أن «سيف» يتميز بهذا الذي يمكن أن نطلق عليه لفظ «الإصرار»؛ فالأشياء التي تفتزن عند «سيف» لا تتحول فيما بعد إلى عرى جامد للتوقيفات المسبقة، بل تتحول إلى أشكال فتوة بما أسبغ عليها من الخلق، ومن هنا فإن ما قصدته بالإصرار، عنيت به القدرة على تحويل الشيء إلى أقصى ما يهيوه امتداده من عافية، أو إلى أبعد ما يسديه لنا لموه الذاتي بدرجة تكفي لتعويضنا عن الواقع الحالي، ومستقبل موقوف به.

ولعل هذه الميزة عند «سيف» هي أحد العناصر التي أحب أن أصفها بأنها ضرورية وهامة، فهي تكاد تصل إلى أن تكون شكلاً عضوياً فيه يمكن لمسه، حتى إن الحياة اليومية ذاتها لا تتحول بداخله إلى ضجر، وإنما إلى تلهف فعال نحو المستقبل أو إلى المستقبل، وبالتالي إلى درجة عناد، أي إلى رغبة تجيش حتى تصل إلى درجة الإصرار، فهو إذن عناد ليس فيه من التسلط قدر ما فيه من الوضوح اللامحدود، ومن الشبح. إن ذلك يعني في الواقع أن «سيف» لم يفقد هذه

الحاسة الضرورية التي تتفجر عن الدهشة، تلك التي تعوز معظم فنانيها، كما تعوز عندنا أغلب مشاهدي الفن، وما أهدف إليه هو أن «سيف» مازال يمتلئ نضرة وحياء؛ فحواسه كلها شديدة اليقظة والوهج، وهو يكشف عن رؤيا تظل على الرغم من جميع ما تمر به من مخاطر عذراء، بحيث يرجعها كل شيء، وبحيث يدعشها كل شيء، وبحيث يخلع الانفعال عنها طليقا من القاعدة والقيد، أو هو على الأقل يبدو كذلك من فرط ما تمتلئ به الرؤية عنده من مخاطر تقف على مشارف العقوبة، أو تقترب من الوقوع في الخطأ المحبب.

ومن هنا فإن «سيف» ليس صانعاً محترفاً، ولكنه فنان، وبأصح من ذلك فإن «سيف» فنان أكثر من أن يكون صانعاً، ولعل هذا هو السبب في أنه يبقى يافعا في تاريخنا الفني الحديث، وتميزت أشياؤه بقدرتها على البقاء الدائم.

ومن ثم، فإن هذا الخلط الفاجع من جانب مشاهدي الفن الرسميين وغير الرسميين بين الفن والصناعة، إلى درجة تمجيد الصناعة في أغلب الوقت، لم يكن إلا حالاً مؤسفاً لدواعي الخلق لدى كثير من فنانيها، غير أنه بالنسبة لـ «سيف» ما كان يمكن أن يعطله أو يصجره، ولحسن الحظ كان العناد قد أعطاه ما هو كاف لتوطيد مواهبه في طريق الإصرار، وتغليب الفن على كل اعتراض.

وعلى كل، فإنه من السهل تقسيم حياة «سيف» الفنية إلى مراحل، على أثنى من وجهة نظري الخاصة أرى أن ذلك هدف غير صائب وغير سليم، فلقد رأيت خلال حياتي مع لوحات «سيف» أن هذا ليس من العدل، وبالتالي فإنه ليس من الموضوعي أن يكون هذا التقسيم مقطوعاً به، ففي الوقت الذي يمكن أن يكون فيه هذا الافتراض قريباً من العلم، فإنه وينفس المقدار أو أكثر، بعيد عن الفن.

ولذا سأحاول أن أقف عند بعض العلامات المميزة من بين أعماله الشخصية، ليس بقصد تقسيم «سيف»

إلى مراحل. وإنما بقصد الكشف عنه بوسيلة الرؤية الشاملة.

«سيف» والمثالية:

ثمة نقطة أخرى من المهم أن أقف عندها، تلك هي الخاصية الأساسية التي أخذت تصطبغ بها أعماله منذ البداية حتى آخر لوحاته الحالية، ولعلني أقصد بها- مع التجاوز في معاني الكلمات - المثالية، فلقد ظل «سيف» شديد الإخلاص للمطلق، هذا المطلق الذي خلاص في العصر الحديث إلى أن يكون مثاليا، بمعنى عدم انغماره في قضايا وإشكالات العصر. على أنها ليست هذه المثالية التي تفرض الثورة، ولكنها مثالية تقف مع المبدأ المحصل وترفض حينئذ ما عداها، ومن هنا فلقد استطاع «سيف» أن يقف على زاوية هامة في اللون، وعلى شاعرية لها خاصيتها الوطيدة في الشكل، على أن ذلك كله لم يكن خافيا لتفادي بعض الغسارات، قصدت بالغسارة هذه الغربة التي نَجدها أحيانا بين المضمون المثالي، وبين المعالجة شديدة العصرية، أي اللامنتطق بين المطلق واللامطلق، أكثر من ذلك بين الحالم والواقعي.

ولعل ذلك يبدو أوضح ما يكون في لوحته الجميلة الموحية (الكناري يغنى للقمر)، حيث بدت المعالجة عصرية، محدثة، تصطبغ إحساسا وشعرا، حول دائرة كبيرة صفراء امتلكتها «سيف» بشتى نواصيها، غير أن المضمون، أو هذا المثالي الصوفي عند «سيف»، والذي تمثل في شكل الكناري، قد وقف حائلا أمام المشاهد، ربما دون بلوغ الهدف، وربما دون محاكاة النظر. ومع أن ذلك قد يكون أقل وضوحا في لوحته (غزو الفضاء)، إلا أننا إذا نحينا اسم اللوحة جانباً، بدا لنا الشكل على مستوى حوار دائم بين النور وبين الظل، بين مساحة بيضاء غائرة وبين كتلة سوداء تسمح السطح مسحا، وتصنع لها بعدا وثقلا، ولكنه على كل حال يظل صراعا، صراعا بين النور وبين الظل، أو بين الأبيض والأسود، ويوضح كاف فهو صراع بين الخير وبين الشر،

على مساحة مربعة لها حداثتها، وبمعاصر مستوحاة من إشكالات القرن العشرين- وفيما هو باد في دائرة سوداء كالخوف تتوسط صدر اللوحة، منكسرة بمستطيل أسود أسفل اللوحة قادر على إضفاء التوازن في الأركان الأربعة بأسرها، بينهما الأبيض كالسهم الحارق الذي يعرف الطريق من المستطيل إلى منتصف الدائرة- فإذا نحينا ما هو فكري جانباً بدا لنا الشكل في حد ذاته موصوفا بمميزات الضرورة، وكأنما قد كان موجودا هكذا في ضمير الناس، ومنتشرا كالحقيقة في أشكال الحياة.

الشكل عند «سيف» و«محمود سعيد» و«ناجي»:

إن ذلك ليشدنا إلى إقرار هذه الحقيقة، وهي أن «سيف» والني، فنان شكل. وإذا جاز لنا أن ندقق أكثر، فهو فنان الشكل الرصين، وأقصد بالشكل هنا القدرة على التأليف، وأقصد بالتأليف الابتكار، وأقصد بالابتكار أصالة التصميم، فالعمل الفني عند «سيف» ليس في كونه محتوى لوحدة ترتبط عناصرها بعضها مع بعض بعلاقات، وإنما السطح كله وحدة تخلق في ذاتها نوع نسيجه، ولذا فالشكل عند «سيف» هو المسطح جميعه، مجموعا مع العناصر بأسرها، ولو اقتضى الأمر فهو في بعض لوحات «سيف» يرتبط أحيانا بنوع مساحة اللوحة ذاتها، وإلى هذا المدى يتكيف مدلول الشكل والتصميم عند «سيف»، ومن هذه النقطة يقف مثلا «محمود سعيد» على اختلاف كبير، بينما نعثر عند «محمود ناجي» على نتائج مثيرة، وأوضاع يحسن أن تصحح. الشكل عند «محمود سعيد» كان مرتبطا بمنطق الشكل في عصر النهضة الفنية، وباختصار شديد فهو تكتيل المساحات القائمة في الخلفية لخدمة وحدة الشكل المنفصلة موضوعا وفكرا؛ وهي غالبا هذه الموضوعات التي تتوالى مع (الحواديت)، ولا تليق صياغتها في أحسن غاياتها بدون لغة الكلام، ومهما يكن باديا للوهلة الأولى أن «محمود سعيد» كان مصريا وواقعيًا، عندما رسم الفلاحات على البحر، والمراكب،

والحمير... إلخ، إلا أن المصرية هنا كانت مظهرية بعيدة غاية البعد عن التوغل في صميم المشاعر الخبيثة، إن ذلك لا ينفي عن «محمود سعيد» الاقتدار، وفي الوقت ذاته لا ينفي عنه أنه علامة من العلامات المميزة للفن المصرى الحديث.

إن المقارنة هنا مع «سيف» ليست إذن مقارنة في الصياغة أو الأسلوب، ولكنها مقارنة في المفهوم، ومن ثم فإن «سيف» في لوحاته (حاملات الجرار) و(الفلاحات)

مثلاً، لم يكن يعنيه الوقوف عند إضفاء القيمة على ما هو وصفي، وإنما استكناه الجوهر، الذي لا دليل يرشد إليه غير هذا القدر من الانتماء العميق بينه وبين الأشياء من حوله، هذا القدر الذي هو الامتصاص حتى الشبح، ولذا فالبحر عند «سيف» ليس هو المياه والأمواج الهادرة، ولكنه الدائرة، حيث لا تستقر العين على مكان، أو يحتاج مستوى النظر إلى ركن أو متواز أو مستقيم، أو إلى عمق تقف في سبيله حدود أو معالم. والمركب عند «سيف» ليس هو المركب الذي نعرفه في رسوم «محمود سعيد» أو «محمد ناجي»، وإنما هو هذا الحبيس المطلق بين ثلاثة أضلاع ينفطر من بينها شكل المثلث، واللون عنده ليس هو الأصفر مثلا لكي تكون الشمس شمساً، أو الأزرق لكي يكون البحر بهراً، أو الأرجواني لكي يكون الغروب غروباً، أو الشروق شروقاً، ولكنه هو هذا المزيج بأسره، القادر على أن يبتكر من بين بعضه البعض لونا له قوة الاصطفاء والاختيار، هو في الحقيقة خلاصة هذا الزواج العجيب بين الأصفر والأزرق والأرجواني، وكيف لا يعدل ذلك معنى الشعر بعداً وأثراً؟

وبينما نجد في «محمود سعيد» هذه القدرة الزايفة على تلمس شخوصه بكل تفاصيلها التشريعية الصعبة، منسكبا عليها هذا البنى المنتظم الدرجات حتى الاصفرار، نجد أن الأمر عند «محمد ناجي» يختلف عن ذلك اختلافاً كبيراً، أما بالنسبة لـ «سيف» فإن الأمر أكثر من أن يكون اختلافاً، إنه هوة سحيقة كالعدم بين الشيء واللاشيء، أو بين القيمة واللاقيمة. وبصفة عامة

فإن «ناجي» لا يحمل في أعماله وجهة نظر، ولعل ذلك يعود إلى دافعين هامين؛ أولهما: كونه غير قادر على إحداث شكل، وأقصده هنا بالشكل التصميم؛ وثانيهما: هو الانفصال بين الوحدات في مزيج اللون والخط بحيث يكشف عن ركافة وانقسام، ولأمر أو لآخر، فهو تابع أليف مخلص للمدرسة التأثرية الفرنسية، مع غلبه لها، وتجاوز عليها.

ولعلني قد طرحت هنا هذه المقابلة بين هؤلاء

الثلاثة، مثلما كشف النقاب عن «سيف» بالنسبة

لحركة الفن المصرى الحديث، وحتى نتعرف بصدق بعيد عن كل غرض، كيف كان «محمود سعيد» أحد البدايات المميزة للحركة الفنية المصرية الحديثة، أما بناؤها الأول فهو «سيف واللى».

«سيف» والمصرية:

ومع ذلك فلا يغلو الأمر من عديد من المزاعم الظالمة التي يطلقها بعض النقاد والفنانين، أولها وأهمها هو أن «سيف» فنان أوربي، والمقصود بهذا الزعم أن «سيف» ليس مصرياً، أما الثاني فهو أن «سيف» فنان لا تحتضنه مدرسة فنية بذاتها، ومعنى ذلك أنه متخبط بين اتجاهات عديدة لا ترتبط فيما بينها بخيط اتصال. ومن وجهة نظري الخاصة فلست أجد مناصاً من رفض هذه المزاعم، وترفعاً عن وصفها بالظلم، لا أجد مفراً من دمعها بالجهل الفني.

فلقد كان على المدقق دائماً ألا يتناسى أن «سيف» وانلى» سكندري قبل كل شيء، وهذا الجانب وحده يكفى لكي نعرف أن الإسكندرية ليست هي القاهرة، ومن ثم فليست القاهرة هي «المصرية». إن المصرية هي في تعبير الفنان المصري عن شحنتا تصطرع مع بيئته وتتألف مع بعضها، أي أنها الصديق كله، مضروباً في الابتكار ومجموعاً مع الأصالة، ومتساوياً مع العصرية، وكون «سيف وانلى» قد استمد تعبيره الخاص من عناصر لغة القرن العشرين في فن التشكيل، فليس ذلك عيباً يؤخذ عليه، وإنما هي ميزة تحسب لصالحه.

ومن حسن الحظ كان البحر دائماً هو القاسم المشترك في أعمال «سيف» بشكل شامل، وكذلك المراكب والقلاع والشباك والصيد والصيداؤون والسمك والضوء الصافي واللون المزدهي، هذه الوسائط التي تمخضت أخيراً عن دوائر لانهاية لها، وعن مثلثات عديدة القواعد، وألوان شديدة البهاء حتى الصوفية. ومهما يكن من أمر فلقد كان «سيف» مخلصاً هذا الإخلاص المنطقي من مفردات الصديق الفني، مخلصاً في التعبير عن هذه اللانهاية العشوائية، التي تسمح بحر الإسكندرية العميق، ولعل لوحة (الأحزان) الرائعة التي أنجزها «سيف» في شتاء سنة ١٩٦١ وهي تحمل اسم السيمفونية السادسة الحزينة لتشايفوفسكي، كقيلة في تكويناتها المثلثية البليغة بدحض كل زعم، وهي تزدهم في حقيقتها بالقلاع المتداخلة، وبالشباك التي ما تلبث أن تبين حتى تغيب مرة بعد أخرى، كما لو كانت تغيب فوق مساحة حية متحركة كالبحر لا يسكت له موج، ولا يعرف في الزمان حدوداً أو مستقراً.

ومن ثم فكأن «سيف» يتسم بالعصرية والجرأة في معالجاته الفنية، لا يجوز أن يكون داعياً لطرح المصرية عنه، بل هي له، وأيضاً هي منه.

وعلى الرغم من أن «سيف» تنقل بين مدارس عديدة في معالجاته، إلا أننا لو نحينا جانباً النظرة التقليدية، تلك التي تستنبط منطق الترابط من واقع الوحدات المتكررة، لوجدنا أن «سيف» قد عمد في الواقع عن طريق هذا اللاوعي المنفطر عن الصدق المنظم، إلى وضع بصمته التي لا تخطئها العين، تلك التي قد تكون خطأ أصلاً كالشعر بين دائرة ومستطيل، أو بين أضلاع مثلث مركّز على فضاء، أو بين مساحات تعج بالهواء، أو هي تعج بالنفس، فهواء البحر دائماً منفتح عليه من كل اتجاه، لا يعرف له طلوع أو مهب.

«سيف» والعارية:

ولعل أحد الأحداث الفنية الهامة التي بدأت في القاهرة هو المعرض الخاص السادس عشر، الذي أقامه

المركز الثقافي التشيكوسلوفاكي لأعمال «سيف وإثلي» الحديثة، تلك التي تبدأ على التقريب ما بين عامي ١٩٦١ و١٩٦٧، باستثناء لوحة (السيرك) التي انتهت منها عام ١٩٤٧.

وأهم ما يتميز به هذا المعرض هو مجموعة العاريات، التي بلغت أربعين لوحة فنية تطرح جسم المرأة على العين كالفنسية المعقدة، من خلال وجهة نظر شديدة النفاذ وقوية الأثر. ومع أن العارية بالنسبة لسيف حقل شديد الحداثة، إذ لا يدلنا تاريخه الفني على معالجات هامة لجسم المرأة، إلا أن اللوحات الأربعين المعروضة تكفي للتعرف على ما لهذا الفنان من طاقة، وما هو عليه من اقتدار.

ولقد كنت سعيد الحظ إذ شاهدت مجموعة «سيف» الكاملة عن العارية، والتي تبلغ أكثر من مائتي لوحة متوسطة الحجم في مرسومه بالإسكندرية: «لقد كانت حمى .. كانت هي الرغبة التي تصل حتى درجة التحدي لكي أرسم جسد المرأة .. أخذت أرسم حتى فوجئت بالورقة الأخيرة بيضاء، بينما الأشكال مرسومة على عيني، وعندئذ توقفت».

«سيف» ووجهة النظر:

ومهما يكن الأمر، فلقد كشفت هذه المجموعة الهامة من العاريات عن جانب في «سيف» كان غيباً ومختفياً، ولقد أكدت هذه المجموعة هذا الطريق الصلب الذي لم يخطئه «سيف» قط، وهو (وجهة النظر)، فهو من هذا الطراز الولوع بماهية حضوره في العمل الفني، ولذا فهو حريص طول الوقت على فلسفة الشكل، ليس من خلال صياغات محصلة في الطبيعة، وإنما من واقع صياغته الخاصة، وعن طريق علاقات وطيدة الترابط في المساحات، حتى تنتهي في آخرها إلى بلورة مستوى مع فلسفة أو (وجهة نظر) ما، وهو هنا على خلاف بالنسبة لبعض التجريديين، الذين لا يرون في علاقات الجمال على الإطلاق إلا ماهية في حد ذاتها، وربما بالتالي وجهة نظر، ومن

ثم فقد كانت عاريات «سيف» مجرد عناصر لها صفة الفورية في السقوط على المساحة، ولا تخرج أهميتها من كونها ذاتها، وإنما من علاقاتها بالأشياء الأخرى، ومن هنا فلقد انمحت الأنوثة كخاصية في تشاريح المرأة، بينما اندفعت الحياة الدافقة في علاقات بين جسد المرأة ودائرة الشمس، أو بينها وبين خط الأفق البعيد الضائع، أو متقاطعين، أو بينها وبين خط الأفق البعيد الضائع، أو بينها وبين الآلة الموسيقية، أو بينها وبين الحجر، أو حتى بينها وبين الموديل الخشبي لفساتين النساء. فاختلاف «سيف» هنا عن «محمود سعيد» مثلا في العارية، هو اختلاف في الأسلوب وفي تناول الجوهري. وهو ليس مجرد اختلاف، ولكنه تفوق يعلو عن أن يقارن، فإذا أخذنا في اعتبارنا فننا مثل «يوسف كامل»، ليس فقط باعتباره أحد معاصري «سيف وإنلي»، وإنما باعتباره في رأي عديد من نقادنا التقليديين أحد

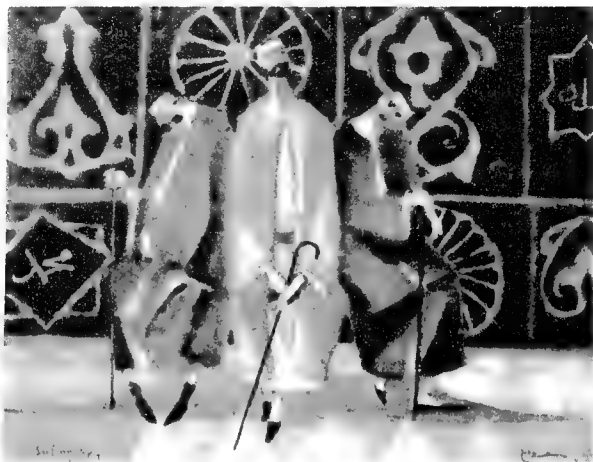
روادنا في الفن المصري الحديث، لسقط منا الحساب، وليأتى المقابلة بينهما ظلما وإفتراء. هذا هو «سيف وإنلي»، المائل كالعالم في فننا المصري المعاصر، المعلم، القنوع، الذي يستوى كالقصيدة.

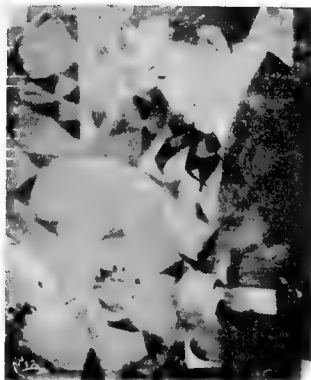
كنت قد فكرت طويلا بينما أكتب عن «سيف وإنلي»، في فنان مثل «رمبرانت» العظيم، ومع الفارق الأكيد بين الأستاذ والتلميذ، أسفت، عندما عرفت أن ما كتب عن «رمبرانت» حتى الآن يزيد على ثلاثة آلاف كتاب، وعندنا «سيف وإنلي» بلا كلمة، وبلا جائزة تقدير، وبلا كتاب!

أحمد فؤاد سليم

(*) عن مجلة (الفكر المعاصر) المصرية، العدد (٢٥)، يناير ١٩٦٨، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة؛ ص. ٥٥ - ٦١.







مهرجان الإسكندرية السينمائي الدولي أفلام رائعة ... وجمهور متقاعس

ماجدة موريس

التي ضمت ثلاثة عشر فيلماً، هي: (لمح البصر) من مصر إخراج (يوسف هشام)، و(شينشيتا مدينة السينما) من تونس إخراج إبراهيم لطيف، و(كينوليك) من كرواتيا إخراج دالبيور ماتاليس، و(إلى الأبد) من سلوفينيا إخراج دميان كوزول، و(الجيل المواجه) من اليونان للمخرج فاسيليس دوروس، و(حزن السيدة شنيدر) من ألمانيا إخراج كل من دينو ملكاني وبيرد ملكاني، وهما أب وابنه صنعا الفيلم معاً، من الجزائر جاء فيلم (في داخل الأرض) أو جابلا.. للمخرج طارق تجية، ومن قبرص فيلم (العودة الأخيرة للوطن) للمخرجة كورينا أفراميدو، ومن جمهورية الجبل الأسود فيلم للمخرجة ماريا بيروفيتش بعنوان (انظر إلى)، ومن فرنسا فيلم (حكاية عيد الميلاد) إخراج أرنو ديليشان، وأخيراً الفيلم التركي (تضميد جراح الماضي) إخراج أرسين برتان.. وهو الفيلم الذي اختير ليعرض في الافتتاح، وقد حضرت ابنة المخرج العرض بدلا منه لتحقيق له أمنية غالية هي رؤية مصر والإسكندرية، ولكنه - أي أرسين برتان - توفي قبل بداية المهرجان، وترك فيلمه ليذكر بأصداء مسرحية فريدريش دورينمات (زيارة السيدة العجوز) التي قدمتها السينما العالمية مرارا من قبل، وتدور حول الانتقام للماضي، حين تعود المرأة التي طردت في شبابها من قريتها بعد

يتلقى رجل إشارات استغاثة من امرأة تغرق وهو في طريقه لامراته المريضة، فلا يستطيع أن يتجاهل النداء، وأن يسعى لإنقاذ المرأة من براثن الموت، ويفعل، ويعود مسرعا إلى أسرته ليجد زوجته قد ماتت، فقد كانت تحتضر حين استنجدت به، وهكذا يضع القدر بصمته على حياة بطل فيلم (الفوضى الهادئة) الإيطالي، الممثل والمخرج الإيطالي التقدير ناني موريتي، والذي قدم في هذا الدور أداءً بارعا يجمع بين حساسية الموهبة وقوة الاحتراف في دور (بيترو) الرجل الذي فقد زوجته في نفس اللحظة التي أنقذ فيها حياة امرأة لا يعرفها، وليصبح بعدها مسئولاً وحده عن ابنته الطفلة، فيضغ في رعايتها كل جهده وهمومه وشجونه، وليصبح انتظاره لها في الحديقة المجاورة للمدرسة نوعاً من استعادة نسج الحياة بدلا من ضياع الوقت في الحديقة؛ تحاور مع النباتات والطيور، وتواصل مع الآخرين، وقابل أصدقاءه، ووصل ما انقطع داخليا وخارجيا برحيل امرأته الحزين. (الفوضى الهادئة) حصل على جائزة أفضل عمل في المسابقة الدولية لمهرجان الإسكندرية السينمائي الدولي، في دورته الخامسة والعشرين، والتي أقيمت في الفترة من ٣ - ١٠ أغسطس ٢٠٠٩، وقد حصل بطل الفيلم أيضا على جائزة أفضل ممثل في المسابقة الدولية

علاقة عاطفية مع رجل ضحى بها من أجل امرأة أخرى، تحقق له مستقبلا أفضل، في الفيلم التركي تعود البطلة وقد أصبحت سيدة أعمال مع ابنها إلى قريتها القديمة بحجة إقامة مشروعات في مسقط رأسها، لكن الهدف كان الانتقام من حبيب الماضي الذي أصبح (العمدة) وتمتع بحياة مستقرة حتى لحظة حضورها، واستخدامها نفوذها المادى والمعنوى، وجمالها الذى ما زال مؤثرا، لتحاصره وتقلب الجميع ضده، لا توجد بالفيلم عناصر إبداع متفوقة، ولكن وجوده كان مهما في إطار وجود الممثلة التركية الكبيرة هوليا كوسيجيت كريمة للجنة تحكيم المسابقة الدولية، وقد كان المهم إحضار بعض أفلامها هي شخصيا (١٨٠ فيلما) خاصة وهي حاصلة على جوائز عديدة لها ولأفلامها.

ومن أعضاء لجنة التحكيم أيضا المنتج والكاتب والناشط السينمائى الفرنسى إيفان لوموان، والمخرج ومدير التصوير السينمائى المصرى محسن أحمد، والمخرجة الفلسطينية آن ماري جاسر، والممثلة المغربية نعيمة إلياس، والممثلة المصرية الشابة بشرى، وقد أعطت اللجنة جوائزها للأفضل بشكل أرضى مشاهدى أفلام المسابقة الرسمية، وهم مهمون بالفعل لأنهم جمهور محدود 'حريص على رؤية الإنتاج السينمائى الدولى الذى لا يمكنهم رؤيته في مصر إلا من خلال المهرجانات القليلة المتاحة في القاهرة والإسكندرية، ومن هنا حصل الفيلم الكرواتي (كينوليك) على جائزة أحسن مخرج التى ذهبت إلى مخرجه دالبيور ماتاليس، والذى تتبع أربعة من البشر في قرية، أباً يتعامل بقسوة مع زوجته وطفله الصغير المريض، وللاعب كرة موهوبا و حريفا يحلم باللعب لناد كبير بالعاصمة ضد رغبة أبيه، و فتاة شابة بدنية صاحبة متجر تفشل في إقامة علاقة مع أى شاب، و رجلا يعيش وفق قوانين الماضى الذى ذهب بذهاب الدولة القديمة وتفككها فيسعى للسيطرة على أقرب الناس إليه، كانت الطبيعة بطلا خامسا من أبطال هذا الفيلم بكل ما فيها من قوة وتنوع وعنف أحيانا، ويلقى الجميع مصائر

مأساوية عدا الأب الذى يكتشف أن حياته تتغير حين يصب طفله وأمراته وحين يشفى الطفل و يدرك أن سعادته في العطاء، وأوله عطاء المشاعر لمن حوله قبل العطاء المادى، لينتهى الفيلم ببارقة أمل وسط محيط من اليأس.

وقد حصل الفيلم التونسى (شينشينا مدينة السينما) على جائزة أحسن سيناريو، والذى كتبه مخرجه إبراهيم لطيف، بالمنافسة مع الفيلم الألبانى (حزن السيدة شنابير)، أما الفيلم المصرى (في لمح البصر) قد حصل على جائزة لجنة التحكيم الخاصة، وهو أول أفلام المخرج الشاب يوسف هشام، والجائزة هي أكثر الجوائز إثارة للجدل، ما بين فريق يرى في الفيلم لمحات تستحق الجائزة، في مواجهة فريق ثان رأى في حصوله على هذه الجائزة معاملة من لجنة التحكيم لدولة المهرجان، أى مصر، وأيا كان الرأى الأصوب، فإن جوائز الأفلام المصرية في مهرجان القاهرة والإسكندرية غالبا ما تصاط بهذا الجدل حول أحقيتها، وغالبا ما ينتهى الجدل إلى الصمت، لأن لكل لجنة تحكيم ذوق ومساحة للتقدير تخصها وحدها، مع وجود قواعد الفن السينمائى محفوظة ومصانة.

جوائز أفلام الديجيتال

وللعام الثالث حصل جيل جديد من المخرجين والمخرجات على جوائز مسابقة جديدة أضافها المهرجان، هي مسابقة أفلام الديجيتال، والتي تشترط أن يكون الفيلم من إنتاج عام واحد حتى موعد المهرجان، وأن لا تزيد مدة الفيلم عن ثلاثين دقيقة، وقد عرض في المسابقة ٤٥ فيلما، من بينها ستة أفلام من إنتاج معهد السينما، وسبعة أفلام تسجيلية قصيرة، و١٩ فيلما روائيا قصيرا، و١٣ فيلما من أفلام الرسوم المتحركة، ويرأس هذه المسابقة الناقد نادر عدلى، فيما ترأست الناقدة خيرية البشلاوى المهرجان هذا العام، أما لجنة تحكيم الأفلام الديجيتال فقد رأسها المخرج ومدير التصوير طارق التلمسانى، وضمت كلا من المخرجة كاملة أبو

لم يلمح إلا في الثمانينيات- من القرن الماضي- مع المخرج عاطف الطيب في فيلم (سواق الأتوبيس) عام ١٩٨٣، أما من غير المصريين، فقد كرم المهرجان المخرج التونسي ناصر ضمير وعرض ثلاثيته الشهيرة: (الهائمون) و(طوق الحمامة المفقود) و(بابا عزيز) آخر ما قدمه عام ٢٠٠٥، وصدر عنه كتاب به دراسة أساسية للكاتب والمخرج سيد سعيد، كما صدرت كتب عن كل المكرمين بأقلام عدد من أهم النقاد والصحفيين.

تكريم نجوم بكرة

ابتدع المهرجان في هذه الدورة تكريما آخر للنجوم الجديدة في السينما المصرية، واختار منهم ثلاثة، هم: الممثلة يسرا اللوزي، والممثل أسر ياسين، والمخرج عمرو سلامة، وفي الندوة التي أقيمت معهم دار الحوار حول صناعة النجم في السينما المصرية، وأفاقها. وفي برنامج البانوراما عرض ٢١ فيلما أوربيا تلامست مع برنامج آخر بنفس الاسم هو "بانوراما أفلام المتوسط"، الذي عرضت فيه ستة أفلام من سوريا والمغرب وتونس وإسبانيا والجزائر، ثم بانوراما أفلام فلسطين التي عرض فيها أربعة أفلام، اثنان منها إخراج رشيد المشهراوي هما (حتى إشعار آخر) ١٩٩٤، و(حيفا) ١٩٩٦، ثم فيلم المغربية آن ماري جاسر (ملح هذا البحر) ٢٠٠٨، وفيلم المخرج هاني أبو أسعد (الجنة الآن) ٢٠٠٥.

وأخيرا، فإنه إذا كانت هناك ملاحظة أساسية على المهرجان، فهي أنه مع كل هذا الجهد، وأيضا ما بذل من جهد في الكتالوج، وفي كتالوج مسابقة الديجيتال وفي كافة المطبوعات، فالمهرجان كان يستحق جمهورا أفضل وأكبر، وهذه قضية لا يختص بها هذا المهرجان وحده، وإنما كافة المهرجانات المصرية؛ حتى لا تأتي كل هذه الأعمال السينمائية الرائعة، وبينها تحف حقيقية، وتعود.. بدون تفاعل مع جمهور موجود ولكنه غير متواجد في المكان.. والزمان.. وهذه هي المأساة الحقيقية.

ذكرى والنقاد طارق الشناوي، وفاز فيلم (الحب في زمن الكلة) إخراج إبراهيم عيلة بجائزة أفلام معهد السينما، وفاز فيلم (دستور يا أسياد) إخراج محمد العدل بجائزة لجنة التحكيم الخاصة، وفاز فيلم (أوضة الفيران) إخراج كريم العدل بشهادة تقدير، وفازت السينارست وسام سليمان بجائزة لجنة التحكيم الخاصة عن فيلم (ربيع ٨٩)، كما فازت فاطمة عادل بجائزة التمثيل عن نفس الفيلم الذي أخرجه آيتن أمين، وحصل على جائزة أفضل فيلم روائي قصير.

أما جائزة الأفلام التسجيلية القصيرة فقد فاز بها فيلم (إنهار) إخراج ريهام إبراهيم، وحصل فيلم (رمال مصرية) إخراج أيمن حسين على جائزة لجنة التحكيم الخاصة للفيلم التسجيلي، بينما فاز فيلم (خليك قاعد) إخراج لمياء رجائي بجائزة أفضل فيلم رسوم متحركة، وذهبت جائزة لجنة التحكيم الخاصة لفيلم (أنا لسه كويس) إخراج محمود محمد، ووقف هؤلاء الشبان والفتيان على المسرح في حفل الختام ليقدموا الدليل على أن الجيل القادم لقيادة السينما المصرية ينتظر فرصته بفارغ الصبر.

من توفيق صالح إلى ناصر ضمير

كرم المهرجان هذا العام سبعة من السينمائيين ذوي التاريخ الحافل، أولهم المخرج السينمائي الكبير توفيق صالح الذي عرض له فيلمه (المخدوعون)، وكانت الندوة التي أعقبته مهمة في طرحها للكثير من مفاهيم العمل السينمائي بين الماضي والحاضر، ثم السينارست والكاتب المسرحي القدير فيصل ندا صاحب التاريخ الحافل بالأعمال الكوميدية والاجتماعية، ومدير التصوير السينمائي مصطفى إمام الذي علم نفسه من خلال تجربة عصامية، ومن أبناء مهنة السينما أيضا كرم فنى الإضاءة غريب أحمد لبيب أحد الذين أعطوا حياتهم للمهنة، ومن نجوم التمثيل كرم المهرجان النجمة مريم فخر الدين صاحبة المائة والخمسين فيلما، والنجم حسن حسني الذي احترف الفن منذ الخمسينيات، لكنه

حرية الفكر والإبداع فى مصر

غ.ر.

تسليمة نسرين، مما عرض القائمين عليها للهجوم المستمر والملاحقة القضائية الدائمة.

ومؤسسة (حرية الفكر والتعبير) إحدى المؤسسات الأهلية التى نشأت فى ظل هذا المناخ، وقد أصدرت تقريرها نصف السنوى الأول حول حرية الفكر والإبداع فى مصر، خلال الفترة من يناير حتى يونيو ٢٠٠٩، ويهدف هذا التقرير إلى رصد أوضاع حرية الفكر

والإبداع فى مصر وتقديم المعلومات عنها، مع توثيقها وتوفيرها، حتى يستفيد منها الباحثون وغيرهم من المهتمين والمعينين بقضايا حرية الفكر والتعبير.

مؤسسة (حرية الفكر والتعبير) مؤسسة قانونية مستقلة، نشأت عام ٢٠٠٦، تهتم بالقضايا المتعلقة

بتعزيز الحريات وحمايتها. وتتبنى حرية الفكر والتعبير باعتبارها سمة أساسية من السمات الداعمة لتقدم المجتمع، وركيزة من ركائز الديمقراطية، كما أنها الحرية الأم التى بدونها يستحيل قيام حوار حقيقى بين شتى القوى والاتجاهات داخل المجتمع، ولذلك يجب ألا تتعرض لأى نوع من القيود.

ويوضح الناشطون فى مركز حرية الفكر والتعبير من خلال موقعهم الإلكتروني، رؤيتهم التى مفادها أن يتمتع المجتمع المصرى بحريته فى التعبير، أى

أصبحت حرية التفكير والتعبير فى العقود القليلة الماضية، إحدى القضايا الأساسية التى تحتل مساحة واسعة على الساحة الثقافية، لا سيما بعد أن تزايد المد الأصولى واشتدت خطورته على الإبداع والمبدعين وأصحاب العقول الحرة، فقد نجح فى مصادرة أعمال فنية وأدبية عديدة. ولم يكن أمام أحرار المثقفين المدافعين عن العقل وعن حرية التفكير والتعبير باعتبارها من أهم حقوق الإنسان فى المجتمع المعاصر، إلا أن يتكاتفوا لمواجهة هذا التيار الذى يريد أن يعيدنا من جديد إلى العصور الوسطى، وهكذا نشأت عدة جماعات أهلية تدافع عن حرية الإبداع والتفكير فى مواجهة ذلك الخطر الذى يهددها، وبدأت بعض المنابر الثقافية المستنيرة تكرس جهدها لخوض المعركة.

ومنذ وقت مبكر؛ قامت (إبداع) فى إصدارها الثانى خلال التسعينيات من القرن الماضى بإصدار ملفات متلاحقة دفاعا عن حرية التفكير والتعبير والإبداع، مثل العدد المهم الذى أصدرته تحت عنوان (فقه المصادرة)، فضلا عن المرات العديدة التى تولت فيها الدفاع عن ضحايا القمع والإرهاب فى مصر والعالم العربى والإسلامى، ومنهن فرج فودة، ونجيب محفوظ، ونصر حامد أبو زيد، والجزائرى عبد القادر علولة، والبنغالية

أجهزة الرقابة فيوجد (مكتب الصحافة) في وزارة الداخلية، وإدارة (الرقابة على المصنفات الفنية) في وزارة الثقافة، ورقابة التلفزيون، وإدارة البحوث والترجمة والنشر في مجمع البحوث الإسلامية. ولم تعد ممارسة الرقابة مقتصرة على الأجهزة الحكومية، بل انتقلت إلى طوائف من المواطنين يقومون بنوع من الرقابة على النشاط الفني والثقافي وعلى الكلمة المقروءة والمسموعة. وتتخذ عمليات التضييق على الفكر والإبداع أشكالاً مختلفة تندرج تحت ما يطلق عليه مرة اسم المصلحة العامة، وأخرى اسم الدين أو الأخلاق، وهي تسميات لا يراد منها معناها الحقيقي في حالات كثيرة، وإنما يراد بها تبرير عمليات القمع الفكري وهيمنة الرقابة المتحسفة على الإبداع بألوانه المختلفة؛ وهكذا أصبحت حرية الإبداع - سواء كان فنياً أو أدبياً أو ثقافياً أو علمياً - مُحاطة برقابة متنوعة، ساهمت مع مرور الوقت في خلق رقابة ذاتية حاصرت المبدع وجعلته رقيقاً على نفسه، خوفاً من بطش تلك الأجهزة الرقابية التي يمكن أن تؤدي إلى عزله عن المجتمع وتكفيره".

وينقسم التقرير إلى قسمين مهمين، الأول بعنوان: حرية الإبداع بين إطلاق الدستور والموثائق الدولية وتقييد التشريعات المحلية، ويتضمن الحماية الدستورية لحرية الفكر والإبداع، والمعايير الدولية الملزمة للحكومة المصرية، كما يقدم ملاحظات على البنية التشريعية حول حرية الإبداع في مصر. والقسم الثاني يبين أوضاع الرقابة في مصر، وذلك من خلال أحكام ومحاكمات الرقابة على الإبداع في مصر، والرقابة على السينما والمسرح والتلفزيون، وكذلك الصحافة والمطبوعات.

الحماية الدستورية لحرية الفكر والإبداع: نتبين من هذا العنوان أنه على الرغم من أن هناك إطلاقاً لحرية الرأي والتعبير بالنصوص الدستورية، إلا أن هناك تقييداً لها بنصوص القانون، برغم أنها تعتبر من الحريات غير القابلة للتظيم التشريعي، وهذا التناقض ينتقص منها

تلقى المعلومات والأفكار وتداولها دون تدخل من رقيب، ويؤكدون على ضرورة توفر قيم التسامح وقبول الآخر، بهدف تحقيق الديمقراطية الحقيقية، وذلك من خلال احترام منظومة حقوق الإنسان الواردة بالدستور والمعاهدات والاتفاقيات الدولية، وتعمل مؤسسة حرية الفكر والتعبير في إطار ثلاثة برامج أساسية، تكشف من خلالها العديد من أشكال القيود والانتهاكات داخل بعض القطاعات الهامة في المجتمع المصري، فمن خلال برنامج الحرية الأكاديمية مثلاً تعمل على رصد مختلف أنماط القيود التي تعوق العملية التعليمية، بالإضافة لرصد تلك القيود المؤسسية المتعلقة بالتعيينات ومنظومة اللوائح التي تنظم العمل داخل تلك المؤسسات، مع رصد عمل تلك الجماعات التي تمارس نوعاً من الرقابة غير الرسمية على الحرية الأكاديمية وغيرها.

أما البرنامج الثاني فهو برنامج الرقابة، ويُعنى بما يتعرض له الإبداع الأدبي أو الفني أو الفكر السياسي من رقابة مستمرة وقيود عديدة، تتبع من مصادر عدة منها ما يتعلق بالسلطات الحكومية الرسمية، ومنها ما يرتبط بالمؤسسات الدينية، وكذلك ما يرتبط في بعض الأحيان بتيارات سياسية معينة. والبرنامج الثالث هو برنامج الصحافة والصحفيين، ويدعم مبادئ استقلال العمل الصحفي، وعدم المساس بحرية الصحفيين، إلى جانب حق الصحفيين في إصدار صحفهم وحظر مصادرتها، أي مواجهة مختلف القيود المفروضة على تلك الحقوق. وفيما يلي التقرير الذي أصدرته المؤسسة عن حرية الفكر والإبداع في مصر.

يبدأ التقرير بمدخل حول الرقابة والغرض منها، ثم يبين الأنواع المتعددة للرقابة في مصر، فيقول: "تشهد مصر أنواعاً متعددة من الرقابة، فهناك الرقابة على الصحف، وأخرى على المسرح والسينما والتلفزيون، وثالثة على المطبوعات والكتب، كما كان أيضاً للأعمال الفكرية والبحث العلمي حظ وافر من الرقابة. وتعدد

ويعرقلها. فمثلا: تنص المادة (٤٧) على أن: "حرية الرأي مكفولة، ولكل إنسان الحرية في التعبير عن رأيه ونشره بالقول أو الكتابة أو التصوير أو غير ذلك من وسائل التعبير في حدود القانون، والنقد الذاتي والنقد البناء ضمان لسلامة البناء الوطني".

حرية الإبداع غير قابلة للتظيم التشريعي؛ وقد نص الدستور المصري في المادة (٤٩) منه على أن "تكفل الدولة للمواطنين حرية البحث العلمي والإبداع الأدبي والفني والثقافي، وتوفر وسائل التشجيع اللازمة لتحقيق ذلك". وبهذا النص الدستوري لا يجوز لأي سلطة في الدولة أن تنظمها على خلاف مقتضى النص الدستوري، وذلك لعدم اقترانها بعبارة في حدود القانون أو وفقا للقانون.

قوة الدستور: وتنتب من ذلك أنه إذا تعارض القانون مع الدستور وجب التزام أحكام الدستور وإهدار ما سواه، وذلك عملا لمبدأ سيادة الدستور، كما أن محكمة النقض قد استقرت في العديد من أحكامها على قاعدة النسخ الضمني بقوة الدستور.

المعايير الدولية الملزمة للحكومة المصرية: ويوضح التقرير أن "مصر بوصفها طرفا في المعاهدات الدولية تخضع لالتزامات واضحة باحترام حقوق الإنسان، بما في ذلك حرية التعبير، وينبع هذا الالتزام من الاتفاقيات والمعاهدات الدولية التي قامت مصر بالتصديق عليها، مثل العهد الدولي للحقوق المدنية والسياسية، والعهد الدولي للحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، والميثاق الأفريقي لحقوق الإنسان، تلك الاتفاقيات التي تلزم الحكومة المصرية بضمان احترام حقوق الإنسان لكل الأفراد، وفي القلب منها حرية الرأي والتعبير".

ونلاحظ أن تلك المعاهدات الدولية تلزم كل الدول الأعضاء بالحقوق والواجبات الواردة بها، بحيث تعهد كل دولة عضو باتخاذ الإجراءات التشريعية التي تضمن سلامة التطبيق؛ وإذا كانت تدابيرها التشريعية أو غير التشريعية القائمة لا تكفل فعلا إعمال الحقوق المعترف بها عند العهد، فلا بد من أن تتخذ طبقا لإجراءاتها

الدستورية ولأحكام العهد، ما يكون ضروريا لهذا الإعمال من تدابير تشريعية أو غير تشريعية. كذلك جعلت المعاهدات الدولية ممارسة الحقوق المنصوص عليها بعيدة عن أي تمييز.

وأبدي التقرير بعض الملاحظات الهامة على البنية التشريعية المصرية حول حرية الإبداع في مصر:

أولا: قانون العقوبات ومفهوم الآداب العامة: يوضح

التقرير أن العديد من النصوص التي يتضمنها قانون العقوبات تقيّد حرية الإبداع بشكل فيه مخالفة صريحة لنص المادة (٤٩) من الدستور. أما عن مفهوم الآداب العامة فيبين التقرير أنه لا بد من أن نفرق بين الأعمال التي تهدف في حد ذاتها إلى مخالفة الآداب العامة وبين الأعمال الإبداعية التي تستهدف مناقشة قضايا اجتماعية أو سياسية أو فنية، تتناول كجزء من سياقها بعض الصور المكتوبة أو المرئية، التي تعتبر بمعيار الثقافة المجتمعية مخالفة للآداب العامة؛ كما يوضح التقرير أيضا أن مفهوم الآداب العامة يختلف من مجتمع إلى آخر ومن جيل إلى جيل في المجتمع الواحد، وأنه في حاجة لتحديد الدقيق، وهذا ما تفتقده البنية التشريعية المصرية عموما.

ثانيا: التشريعات المنظمة للمطبوعات: تفرقت

النصوص التي تنظم إصدار المطبوعات وترخيصها وشروط استمرارها في العديد من القوانين، منها قانون المطبوعات، وقانون الصحافة، وقانون العقوبات وغيرها من القوانين واللوائح الأخرى التي تضع قواعد الرقابة على المطبوعات، وتستخدم بنص المادة (٤٩) من الدستور، ومن هذه القواعد: الرقابة، والإجازة (الترخيص)، والإنذار والتعطيل والإلغاء، والتعطيل والإلغاء الإداري، والحجز الإداري للمطبوعات. وقد يحدث التعطيل أو الحجز أو الإلغاء.. إلخ بدعوى أن المطبوعة تنشر أشياء تعتبر من وجهة نظر الجهة المختصة مضرة بالمصلحة العامة، أو لانتهاكها نصا من نصوص القانون.

ثالثاً: رقابة المؤسسة الدينية (الأزهر):

يوضح التقرير أن الرقابة على الأعمال الأدبية والفنية في مصر لم تعد حكراً على أجهزة الدولة فحسب، بل أصبح هناك دور للمؤسسات الدينية المتمثلة في الأزهر يضاهي دور أجهزة الدولة في هذا المجال. وقد نجح الأزهر في إيجاد سند قانوني لتلك الرقابة.

رابعاً: الرقابة على المصنفات الفنية:

يوضح التقرير أن الجهات الرقابية تمارس دورها الرقابي من خلال بعض القوانين، مثلاً: القانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ المعدل بالقانون رقم ٣٨ لسنة ١٩٩٢، وبموجب هذا القانون ووفقاً لنص المادة الأولى منه، نجد أن هناك ثلاثة معايير أساسية يستند إليها الأداء الرقابي، هذه المعايير هي النظام العام والأدب العامة ومصالح الدولة العليا، وذلك دون وضع تعريف دقيق لكل من هذه المعايير، مما يفتح الباب أمام التفسيرات المتباينة التي تتخذها الجهات الرقابية كمدخل لتقييد حرية الإبداع. وبنص المادة الثانية من القانون لا يجوز بغير ترخيص من وزارة الثقافة، تصوير أو تسجيل أو نسخ المصنف بقصد استغلاله أو عرضه أو إذاعته في مكان عام أو توزيعه أو تداوله أو بيعه أو عرضه للبيع، وتحدد شروط وأوضاع المكان العام المشار إليه بقرار من رئيس مجلس الوزراء. ويبين التقرير أن هناك إشكالية أخرى لا تكمن فقط في وضع التراخيص في يد وزارة الثقافة، ولكن في عدم استقلالية وزارة الثقافة تجاه الأجهزة الرقابية الأخرى، وعلى وجه الخصوص الأجهزة الأمنية. أما قرار وزير الإعلام والثقافة رقم ٢٢٠ لسنة ١٩٧٦ بشأن القواعد الأساسية للرقابة على المصنفات الفنية، فهو "يعد أخطر وثيقة يمكن من خلالها رفض منح ترخيص لأي مصنف، نظراً لما تضمنه من معايير تسمح لجهة الإدارة المختصة بذلك".

أحكام ومحاكمات الرقابة على الإبداع في مصر وقد تضمن التقرير عرضاً لأهم الأحكام القضائية والمحاكمات الصادرة خلال النصف الأول من هذا العام

والمعلقة بحرية الفكر والإبداع، وكان من أبرز تلك الأحكام الحكم الذي أصدرته محكمة القضاء الإداري في ٧ إبريل ٢٠٠٩، بإلغاء ترخيص مجلة إبداع، بدعوى نشرها قصيدة تسمى للذات الإلهية، وتم الطعن على الحكم أمام المحكمة الإدارية العليا، وانتهت المحكمة إلى أن التشريعات المصرية لا تعجز لأي سلطة إلغاء ترخيص أي صحيفة، وحكمت بوقف تنفيذ قرار إلغاء الترخيص، وإعادة المجلة للصدور مرة أخرى. وقالت المحكمة إن من شأن إغلاق المجلة المساس بحرية الصحافة والتعبير والرأي، وهو حق دستوري يتوافر به دوماً ركن الاستعجال، ويلاحظ التقرير بقلق بالغ استمرار مسلسل قضايا الحسبة، وخطورة هذه القضايا التي تلاحق المفكرين والمبدعين.

ومن الأحكام الأخرى، الحكم الذي أصدرته محكمة القضاء الإداري بعدم قبول الطعن بوقف وخلق شركة (الموجز) للصحافة والطباعة والنشر، لأن المدعى غير ذي صفة أو مصلحة، وقد كفل القانون لكل من تعرضت له الصحف بما يمس أو يسيء إليه، حق اللجوء إلى جهات الاختصاص للتحقيق واتخاذ الإجراءات المقررة قانوناً في هذا الشأن، دون أن تبلغ الصفة أو المصلحة حد طلب إنهاء وجود شركات الصحافة أو خلق صفحتها.

رواية "مترو" مازالت قيد المحاكمة:

المتهمان في هذه القضية هما: مجدي الشافعي مؤلف الرواية، ومحمد الشرفاوي مدير دار ملامح للنشر، لأنهم صنعا وحازوا بقصد الاتجار والتوزيع مطبوعات منافية للأدب العامة، ألا وهي الرواية، حيث قامت شرطة حماية الأدب بمصادرة الرواية وجمعها من أماكن بيعها، واستندت الشرطة في مصادرة نسخ الرواية إلى نص المادة ١٩٨ من قانون العقوبات، التي تعطي لرجال الضبطية سلطة مصادرة وضبط المطبوعات التي من شأنها مخالفة الأدب العامة، وقد تداولت الدعوى لعدة جلسات أمام المحكمة، ولا زالت رواية مترو قيد المحاكمة.

فيلم حسن ومرقص: أقيم أحد المحامين دعويين قضائيتين ضد كل من الفنان عادل إمام والفنان عمر الشريف ووزير الإعلام والهيئة العامة للرقابة على المصنفات الفنية ونقيب المهن التمثيلية ونقيب المهن السينمائية، وطلب في الدعوى الأولى بصفة مستعجلة وقف عرض الفيلم وسحب نسخ الفيلم نهائياً من السوق، وفي الدعوى الثانية طالب بوقف عرض الفيلم فقط، وقد استند مقدم الدعوى إلى أن الفيلم يتناول قضية بالغة الخطورة، وأن تناولها وحده يؤجج نار الفتنة بين المسلمين والمسيحيين، ولم يُبت في أمر الفيلم حتى الآن، وقد شاهده أغلب الناس، ولم تحدث فتنة، ولن تحدث.

ويستعرض التقرير محاكمات أخرى مثل قضية إلغاء بث قناة العالم، وقناة المنار اللبنانية، وقضية جريدة أخبار الكشافة وغيرها.

أما الرقابة على السينما، فيكشف التقرير عن غياب استقلال الإدارة العامة للرقابة على المصنفات الفنية "وزارة الثقافة"، تجاه الأجهزة الأمنية والجهات السيادية، وهو ما أظهره التقرير من خلال وقائع فيلم (دكان شحاتة) للمخرج خالد يوسف، و(أولاد العم) للمخرج شريف عرفة، والجزء الثاني من فيلم (نمس بوند).

وفي ملخص التقرير بالصفحات الأولى من هذا الكتاب: يحذر التقرير من استمرار إخضاع الأعمال الإبداعية والفكرية لمعايير دينية، فقد رصد التقرير قيام جبهة علماء الأزهر وهي جمعية أهلية، بإصدار بيان لوقف عرض فيلم (دكان شحاتة)، وكذلك قيام محامين بالمطالبة بوقف تصوير فيلم (واحد صفر) ومنع التصريح بعرضه وسحبه من دور العرض، لأنه يمس العقيدة المسيحية، وغيرهما.

أما عن الرقابة على الصحف والمطبوعات، فيشير التقرير إلى قيام رؤساء تحرير بعض الصحف المملوكة للدولة، بدور الرقيب.

وفي نهاية التقرير نجد فتاوى وقضايا مثيرة للجدل، مثل فتوى إهدار دم عادل إمام بسبب انتقاد حركة حماس، كما نجد أن الكنيسة القبطية الأرثوذكسية تعرب عن استيائها، لفوز يوسف زيدان بجائزة (البوكر) للرواية العربية عن روايته "عزازيل".

ولا شك أن الحياة الثقافية في مصر، هي في أمس الحاجة إلى استمرار النضال عن طريق تلك التجمعات المستتيرة المستقلة، لمواجهة المد الأصولي الذي لا يزال خطره قائماً، وربما بصورة أعنف وأشد، على الفكر والإبداع الحر، بل على العقل نفسه!

مئوية محمد عبدالهادي أبو ريذة

شعبان يوسف

وحسين فوزي، وفرح أنطون، ونقولا حداد، وإسماعيل أدهم، وغيرهم، بل إن هذه الأروقة لن تكشف حتى عن الجوانب المضيقية عند بعض من يحتفل بهم، وأزعم أن مسألة الاحتفال أو عقد ندوة لراحل كبير، أيا كان الاتفاق أو الاختلاف مع فكره، ستدير حواراً مثمراً مع إنجازات هذا الراحل، وليس بالضرورة أن يكون هناك اتفاق عام حول فكره، وهذا يكشف تناقضاً حاداً ومثيراً لدى هذه المؤسسة بكل كياناتها المجسدة في هيئات ولجان وأكاديميات وخلافه، ودليلي على ذلك أن صحفنا ومجلاتنا وكتابنا يكتبون نهاراً جهازاً عن الإرهاب وتداعياته وخطورته، ورغم ذلك لم يعقد مؤتمر لمناقشة أفكار نصر حامد أبو زيد، أو فرج فودة، فالإرهاب أبعد جغرافياً الأول، وأقصى الثاني عن الحياة تماماً، ورغم أن هذه المؤسسات تزعم أنها مؤسسات طليعية وتبني أو تحتضن على الأقل مختلف التيارات الفاعلة في الحياة، إلا أنها استبعدت ويقسوة فضيلاً له قسطنطين كبير في هذه الفاعلية، وهو تيار اليسار، فلم نسمع أن الدولة ستحتفل بكتابة كبيرة ومؤثرة ورائدة وهي لطيفة الزيات، أو بكتاب وناقد وأكاديمي ورائد أيضاً، وهو النكتور عبدالمحسن طه بدر، وغيرهم..

وينفس هذه الدرجة، اندهشت عندما حلت مئوية

سألت نفسي وأنا أألكم بقوة: هل جاء الوقت الذي يحتم علينا أن نصدق مقولة أو حكمة نجيب محفوظ في روايته (أولاد حارتنا) التي تقول: "أفة حارتنا النسيان"؟ وكنت طوال عمري لا أصدق هذه الحكمة، رغم أن الكثيرين يستدعونها أو يكررونها عند أي ذكرى منسية، أو مناسبة مجهولة، حتى لحقت نجيب محفوظ ذاته في الآونة الأخيرة، وراح بعض محبيه يرددون الحكمة، ويضعونها عنواناً لذكراه المغتالة، ورغم ذلك ظلت لا أصدقها، ولن أصدقها، لأن الأمر في نظري ليس نسياناً، بل إنه تجاهل، وأحياناً يكون استبعاداً متعمداً ومقصوداً، أو حذفاً بالقوة من متناوئين مازالوا أحياء، أو التجاهل الذي يريد الأمان، عملاً بالمثل القائل: (الباب إلى يجهلك منه الريح.. سده واستريح)، وعذراً لاستخدام العامية في هذا المقام الفصيح، لأنني لا أجد أي مبرر لتجاهل قائمة كبيرة مثلاً مثل المفكر الاجتماعي سلامة موسى، الذي ترك في كل كاتب أو مبدع أو مثقف طليعي، أثراً منه، ومازالت كتاباته حتى الآن تطرح القضايا المتنوعة، وتثير جدلاً في الظل، وأنا أقصد أن هناك ظلاً ثقافياً كبيراً، يكاد يكون أوسع من الجسد الثقافي المعلن والرسمي، فالمعلن والرسمي لن يستطيع أن يستوعب سلامة موسى، وأنور المعداوي،

الفيلسوف الدكتور محمد عبدالهادي أبو ريذة، الذي ولد عام ١٩٠٩، ولم يتحرك ساكن في جسد الثقافة الرسمي، وهناك لجنة الفلسفة، والتي يقع على عاتقها جهد الاحتفاء بهذا العالم الجليل، الذي أثري الحياة الفلسفية بقدر وكيف كبيرين من التحقيقات والترجمات، والتي يصعب على واحد ليس متخصصاً أن يعرضها أو يتعرض لشرحها وتفسيرها، ولكنني باختصار سأعتمد بشكل كامل على الدراسة المهمة التي كتبها الدكتور حسن حنفي في كتابه (حوار الأجيال) الصادر عن دار قباء عام ١٩٩٨.

بدأ د. حنفي دراسته عن الفيلسوف العالم الراحل، بالحديث عن شخصه، فيقول: (كان كلامه يخرج من القلب والعقل، دون قراءة من ورق أو إملاء لمذكرات أو كتب مقررة، ولم يجبر أحداً على شراء كتبه.. كان أستاذاً يلتفت حوله المريدون، ويعطى دروساً من عنده بعد الظهور دون ما سؤال عن أجزء). ويستطرد د.حنفي في الحديث عن شخص الأستاذ والفضائل التي كان يتمتع بها في ظل مناخ ليس فاضلاً على الإطلاق، فالأستاذ الذي يتمتع بصفات إنكار الذات، وبذل المجهود الزائد دون انتظار مقابل، هو حقاً أستاذ جليل، ولكم نفتقد مثل هذا الأستاذ العف الكريم ، ود.حنفي يخبرنا أنه اتصل به عن قرب، بعدما كان تلميذاً له في الجامعة في الخمسينيات الأولى من القرن الماضي، ويختصره كعالم في: (أنه جمع بين علوم العرب وعلوم العجم، بين علوم الأواخر وعلوم الأوائل، بين علوم الغايات وعلوم الوسائل... كان مدققاً لا يريد أن يقدم على شيء إلا يتأكد تام حتى لو تأخر العمل عن الظهور، وكان يبحث عن الكمال المطلق في حين أن النقص وارد في النسبي)، ويقرر د.حنفي أن الراحل كان متكلماً بالمعنى العلمي.

وينتقل د.حسن إلى إنجازات الراحل فيقول: (تعتبر أعمال كل فيلسوف تعبيراً عن موقفه الحضاري واحتياجات عصره الفكرية والعلمية والسياسية). ويستطرد: (تفاوتت أعمال الراحل بين الترجمة والتحقيق والتأليف، فالترجمة نقل لدراسات المستشرقين في

مرحلة كنا مازلنا بادئين في تكوين جيل من العرب والمسلمين الباحثين تلت قيادة مصطفى عبدالرازق وطه حسين في بداية الجامعة المصرية).. ويؤكد د.حنفي أكثر من مرة على أن الراحل كان تلميذاً مخلصاً للدكتور مصطفى عبدالرازق، وتعلم منه فضائل كثيرة، واقتفى أثره في خصائص كثيرة، بل كان مكماً له في بعض الأبحاث التي أنجزها الأستاذ، وما كانت ترجماته كما أوضح حنفي إلا التمثيل الجاد لسد النقص الذي كانت تعاني منه المكتبة العربية ، فترجم أربعة مؤلفات استشرافية، الأول: (تاريخ الفلسفة في الإسلام) لدى ديور، و(مذهب الذرة عند المسلمين وعلاقته بمذاهب اليونان والهند)، ومعه (فلسفة محمد بن زكريا الرازي) لبيتس، أما الكتاب الثالث ويبدو أنه الأكثر أهمية وهو لأدم ميتز: (الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري أو عصر النهضة في الإسلام)، والكتاب الرابع كان لفهاوون، وهو: (تاريخ الدولة العربية من ظهور الإسلام إلى نهاية الدولة الأموية)، وكانت معظم الترجمات عن الألمانية، وهي لغة الراحل الأولى، حيث درس في سويسرا، وأقام بها سنوات عديدة، وهو إلى جانب معرفته الدقيقة بالألمانية كان يعرف الفرنسية والإنجليزية والإيطالية والإسبانية، وكان يعرف عدداً من اللغات الشرقية، منها: الفارسية والأردية والتركية، فيقول د.حنفي: (تعالد جناحاً الإسلام فيه، بين الغرب والشرق)، ويستعرض د. حنفي هذه الترجمات بشكل تفصيلي، ولكنه يؤكد على خاصيتين: الأولى أن اختيار العالم الجليل لهذه النوعية من الكتب كان اختياراً دقيقاً وملحاً، والمكتبة في حاجة إليه، وهو امتداد لطموح وشوق العالم للجهز بالثقافة الإسلامية وحضارتها المفقودتين في الذاكرة المعاصرة، فجاء جهد أبوريذة لإنجاز هذا الجهد الكبير، والذي كان يقدمه الراحل بكل تواضع ، وكان دقيقاً في ترجمته، والتي يصفها حنفي بأنها لم تكن حرفية (فهو لم تكن عملاً سهلاً أياً يتم في شهور، بل كانت عملاً مضياً يأخذ من العمر سنوات عدة).

أما الخاصية الثانية فهي أن العالم الجليل كان يضيف

الكبيرة لهذه التحقيقات.

وينهى الدكتور حسن حنفي دراسته بحديثه عن مؤلفاته، والتي لم تكن كثيرة، فمؤلفاته المنشورة بعنايته ومعرفته اثنان، المؤلف الأول: (إبراهيم بن سيار النظام)، والثاني تحت عنوان: (أمهات المسائل في الفكر الإسلامي)، وهو عبارة عن سلسلة مقالات نشرت في جريدة القيس الكويتية، وتم جمعها ونشرها في كتاب. في هذا المقال العاجل لا ينبغي إلا أن نوجه نداء للجنة الفلسفة بالمجلس الأعلى للثقافة، أن تحتفي بهذا الراحل في مثويته، فلو لم يحدث، فلن نجد مناسبة أخرى للاحتفاء به، خاصة أننا نحتين المناسبات للاحتفال بمن هم أقل منه قيمة.

هوامش وشروحا وتفسيرات، تفوق النص نفسه، فهو كان يحاصر النص بشروحه وهوامشه، حتى يتجلى النص أيما انجلاء، هذه الخاصية أجد أنها فضيلة كبرى نفتقدها الآن في معظم المترجمين، حيث لم تصبح الترجمة غاية في ذاتها، بل وسيلة متواضعة لتحقيق أغراض خاصة، وهنا يبرز جهد هذا الأستاذ في مجاله بشكل ملحوظ، ويكاد يكون مجهولا تماما.

ينتقل د.حنفي إلى التحقيقات، والتي تلخص في رسائل الكندي، والتمهيد للباقلائي، وديوان الأصول للنيسابوري، وثمرة الحكمة لابن الهيثم، وبالطبع يستطرد حنفي في إبراز جهد الراحل في هذه التحقيقات العميقة التي بذلها الراحل وإبانة الأهمية

في العدد القادم من (إبداع):

- كلود ليفي شتراوس - (ملف).
- الأدب والثقافة في المغرب - (ملف).

صفحات من أدبيات الشاي والقهوة

محاسن الهواري

فهناك مثلاً مجالس القهوة حيث يجلس الثوار التواقين للتحرر متخفين ليتبادلوا الرسائل فيما بينهم، وحيث يجلس المخبرون ليتلقفوا أخبارهم.. وهناك مجالس القهوة حيث يجلس العاشق في بلاد العرب منتظراً مرور الحبيبة بينما تمر من أمامه، حيث يعتبر هذا أقصى آماله في المجتمعات المغلقة.. وهناك مجالس القهوة حيث الأصدقاء يتسامرون، يتحدثون عن مشاكل الزوجات والأبناء.. وهناك مجالس الشاي والقهوة كحدث ثقافي يختلف من فرد لآخر، ويرتبط في ذهنه بذكرى معينة وبصورة رسمها هو في عقله بالذات..

تتقسم معالجة الفنان لهذه الأدبيات بطريقتين، عرضهما تقريباً في جزأين كلاهما يحمل نفس الفكرة ولكن في إطار مختلف..

ففي الجزء الأول نجد اللوحات التي اشتقت ألوانها من نفس ألوان حبات البن ولون الشاي وأجولة القهوة، فمن البني ودرجات البيج، جاءت المجموعة الأولى وهي عبارة عن امكتشات تصور مقاهي مختلفة في بلدان كثيرة، مع توظيف ما كتب عن القهوة والشاي في هذا البلد. وربما جاءت الأسماء الحالية في أحد أماكن اللوحة، بحيث تتداخل الكلمة أو النص مع ما هو مرسوم على الورق، فالرسم يكمل النص أو النص هو الذي اقترح على

إنها مخطوطة قديمة عن أدبيات ومجالس الشاي والقهوة كانت حبيسة أروقة الكونجرس، ولم يكن أحد يعرف عنها شيئاً أو عن مؤلفها الذي مات منذ ثلاثة قرون مضت، بعد أن قام بجمع كل ما قيل عن مجالس وأدبيات الشاي والقهوة، وقد كان يلاحظ بعيد النظر، إذ أدرك قيمة عمل مثل هذا في ذلك الوقت. وأخيراً وبعد زيارة أوياما للوطن العربي، تم الإفراج عن محتوى هذه المخطوطة وصار بإمكان الناس الاطلاع على ما بها من نصوص وأشعار.

هذه الأدبيات التي جمعها الشيخ عبد الجليل الدراهي أهم ما قيل عن مجالس الشاي والقهوة وهي التي ضمها هذا الكتاب.

اختار الفنان أحمد رفعت من هذا الكتاب حوالي ١٢

نصاً شعرياً لمجموعة من شعراء كتبوا في هذا الموضوع، وحاول أن يتخيل مجالسها، وأن يرسم الوجوه، وأن يعثر على الأصوات، وأن يلمس رائحة الكلمات، باختصار اجتهد في أن يجسد هذا العالم الذي تصفه الكلمات..

يمكننا القول هنا إن الشيخ عبد الجليل الدراهي حاول

أن يعالج مجالس الشاي والقهوة، لا باعتبارها مجرد احتساء الشاي والقهوة، ولكن باعتبارها حدثاً ثقافياً يرتبط في أذهاننا بالعديد من المواقف والأحداث الاجتماعية..

إلى مجموعة من الفيتلات التي تصلح للإذابة في الماء، وإعادة تشكيلها حتى تصبح مسطحة متماسكة مرة أخرى...".

"أما في العصر الحديث فقد اتجه كثير من الفنانين التشكيليين إلى استخدام عجائن ورقية ذات تركيبة خاصة بكل فنان، بمعنى أن الفنان له طريقته الخاصة في تشكيل التركيبة الليفية التي تخدم غرضه التشكيلي، كأن يخلط ألياف خشنة مع أخرى ليئة بدرجات متفاوتة بغرض الحصول على مسطح يرسم فوقه أو يستخدم ما به من مظاهر سطحية تخدم الفكرة الابتكارية لعمله التشكيلي.

كما يفعل فنانون مثل: منير كنعان، يوسف سيده ورسميس يونان، وتجهل الإشارة إلى أن الورق الفني Art paper انفصل كشخصية تشكيلية وخامة قائمة بذاتها بفضل المجهود الشخصي للدكتور حسن رجب، "مؤسس معهد البردي"، حيث كان يشغل منصب سفير مصر في الصين في فترة الخمسينيات من القرن الماضي، فأتيحت له فرصة التعرف على مدارس الورق المختلفة في الصين ذات الباع الطويل في هذا المجال لقرون طويلة، ثم عاد إلى مصر وأسس معهد دراسة البردي الذي أحميا به صناعة هذه المهنة (إعادة تشكيل شرائح البردي)، إلى جانب تأسيسه مرصما خاصا بتجارب ورقية عديدة استطاع أن يمصر بها مصادر الألياف الورقية، وقد استقطب لهذا أساتذة ومتخصصين للتدريس وعمل ورش عمل لتعليم شباب الفنانين هذا المضمار الجديد في الفن التشكيلي، حيث أتيت فرصة للطالب أحمد رفعت أن يتلمذ على يد الفنانة ليليان كرنوك ذات الخبرة الطويلة في مجال صناعة الورق اليدوي.

سألته: ماهي الإضافة التي أخذت عنها الدكتوراه؟

قال الفنان أحمد رفعت: إنه يمكن الدمج بين تقنيات الورق المتعددة والتي تقسم في هذا المجال إلى صنفين، هما الورق الشرقي والورق الغربي، وهما شقان مختلفان لإعداد الألياف الورقية ذات المصدر النباتي، حيث استطعت أن أجمع بين التقنيتين في طريقة إعداد الألياف الخام، وكذلك السيطرة على ما بها من إمكانيات تشكيلية وملمسية ولونية، وأن أوظفها متضافرة على تقنيات الحفر المعاصرة باستخدام نقل الصور المباشر أو الصور المعالجة رقميا.

الرسم الكلمات.. وتشترك اللوحات معا في أنك قد تجد الصور غير واضحة، مثلما تجد النصوص في بعض اللوحات عصبية القراءة.. فالأمر كله يبدو كما لو كان ذكرى بعيدة يحاول الفنان نفسه أن يستجمعها ليعيد بها إليك.. وربما كان تفسير ذلك أنه قد استعان منذ البداية بمخطوطة قديمة تعود إلى ثلاثمائة عام مضت، بالإضافة إلى أن ما قد تم جمعه بداخلها ربما يعود لتواريخ قد تسبق هذا التاريخ بكثير!

أما المجموعة الثانية أو التي نطلق عليها مجازا القسم الثاني من المعرض، فهي لوحات بلون وملمس أجولة البن، بحيث لا تخلو واحدة منها من إشارة إلى أقداح القهوة هنا وهناك، رسمها الفنان لإيقاظ ذهن المتلقي حول حقيقة القهوة التي يراها أمامه، هل هي أقداح القهوة أم هي مجالسها، أم أنها صورة جلسات احتساء القهوة التي في خيال كل واحد منا على طريقته.

ولعل قيام الفنان بصناعة الورق الذي يرسم عليه لوحاته ييديه، يضيء على المعرض بعدا آخر حيث اللون والملمس اللذان يعطيهما الورق، يضيفان على اللوحات شيئا من الحقيقية أو الطبيعية.

التقينا مع الفنان لنعرف منه أكثر عن تجربة صناعته للورق، وما تساهم به هذه التجربة، وما مثلت له من عائق أو ما مثلت له من عامل مساعد.

يقول الفنان: "إن الورق خامة لصيقة جدا بالإنسان، فحوالي ٩٠% مما نلمسه على مدار اليوم هو من خامة الورق أو مشتقاتها.. والحقيقة أنني حصلت على رسالة الدكتوراه في صناعة العجائن. وفكرة صناعة العجائن الورقية عامة ليست جديدة، فقد عرف المصريون على مر التاريخ صناعة العجائن الورقية، فقد كانت في مصر منذ قرون بعيدة، بدأت مع المصري القديم بصناعة لفائف ورق البردي تحت مسمى مسطح الكتابة، ثم تابعها الفنان القبطي والفنان المسلم بصناعة ما يطلق عليه ورق البرشمان، وهو مسطحات ورقية من جلود الحيوانات بعد الطرق عليها، ثم ما لبثت أن تحولت مصريا إلى مجموعة من العجائن الليفية، والمقصود بها تحويل الألياف النباتية

عهد الفراعنة، فأنا أستخدم الألوان الترابية Earth pigments والمقصود بها الحصول على أكاسيد ترابية باستخدام مسحوق أحجار وصخور مصرية لها ألوان مميزة، كاللون الأحمر الطوبى واللونين الأزرق والأخضر.

سألته: على أي أساس قمت باختيار الألوان؟

قال: الألوان كلها خرجت من ألوان الشاي والقهوة، أي درجات البنّي والبيج، بغرض ربط المدرك البصرى في شكل فنجان القهوة أو كوب الشاي، بالحدث الثقافي في وصف الحالة الشعرية والأدبية لمجالس الشاي والقهوة.

سألته: هل هذه التقنيات التي تستخدمها في فنك ضمن مناهج التدريس في الجامعة الآن؟

قال: هي ضمن برنامج الفرقة الرابعة بكلية التربية الفنية تحت عنوان: "كتاب الفنان".

سألته: ومن هم أساتذتك في هذا المجال؟

قال: أستاذى هو بول مارتن Paul marten أستاذ الحفر

والورق اليدوى بجامعة ولاية بافلو بنيويورك.

في تجربة يمكن وصفها بأنها تجمع بين تقنية ذات أصول شرقية وأخرى ذات نوازع معاصرة، فيما نطلق عليه تشكليا اسم "إبداعات الورق اليدوى".

سألته: هل هذه التقنية قد تعوقك في التعبير عن

موضوعاتك؟

قال: العكس تماما هو الصحيح، فهذه التقنية تجعلنى أطوع الغامة بما يخدم فكرتى.. فيمكننى تطويع الغامة إلى إمكانيات توازى استخدامها كبالته لونية تتحول فيها الألياف الورقية إلى بديل معاصر للغامات الكوريل والغامات الزيتية، فيمكن من خلالها دمج الألوان والملامس للحصول على تداخلات لونية وخطية تشبه إلى حد كبير تقنيات الألوان المائية، ولكنها تحتفظ بتقنيات الألياف النباتية ذات الطبيعة الملمسية.

سألته: هل تطورت تقنيات استخدامك للألوان مثلما

حدث مع الورق؟

قال: بالنسبة لى تقنية استخدام الألوان كما هي منذ



رسائل

إهداء إلى جميع

أهلى ولاة بلادنا

والعلماء

مفتي بلاد الله

شرفى



رسالة فينسيا

زيارة إلى جناح مصر في بينالي فينسيا

محمد عبلة

يعتبر بينالي فينسيا قبلة محبي الفن التشكيلي في العالم أجمع، ويستمد شهرته من شهرة المدينة الساحرة، وفي نفس الوقت أصبح من أهم ملازم المدينة على مدى شهور الصيف والخريف، وكل عامين يجتمع الفنانون من أكثر من خمسة وسبعين دولة لعرض آلاف الأعمال الفنية التي تعكس حال الفنون البصرية المعاصرة. ورغم أن عمر بينالي الإسكندرية زاد على نصف عمر بينالي فينسيا، إلا أنه مازال يجاهد ليبقى بشكل حقيقي على خريطة الفن العالمي.

بدأ بينالي فينسيا في عام ١٨٩٥ كتجمع للفنانين في مجالات الرسم والزخرفة، وتتابع دوراته دون توقف إلا في الحرب الكبرى، وحافظ على قوته ومستواه طوال سني عمره التي تخطت المائة عام، تتنافس فيه الدول من خلال أجنحتها، ويتنافس منظمو الفن من خلال ما استحدثت من فعاليات على هامشه. مصر أول دولة عربية تمتلك جناحا خاصا بها، وظلت تحافظ على هذا التفرد رغم مشاركة دول عربية في هذه الدورة على هامش البينالي، مثل الإمارات وسوريا ولبنان والسعودية. ومن هنا تأتي مسؤولية الجناح المصري كممثل للفن العربي، تلك المسؤولية التي تفرض بالضرورة اهتماما خاصا مفتقدا في غالب الأحيان، حيث تتذبذب مستوى عروض الجناح المصري كل دورة تبعاً لأهواء المسؤولين، لذا تلعب المصادفات دورا كبيرا في ظل غياب لجنة دائمة للبينالي تكون مهمتها الأولى تقديم الفن المصري المعاصر بشكل لائق.

كانت مشاركة مصر في هذه الدورة متميزة ومشرفة، وقد شاركت مصر في البينالي منذ عام ١٩٣٨ من خلال جناح خاص بها، وبعد فترة توقف خلال الحرب العظمى عاودت المشاركة في دورة ١٩٤٨ بعرض نظمه الفنان الكبير محمد ناجي. مصر أيضا حصلت على أكبر تكريم بحصول الجناح المصري في دورة ١٩٩٥ على جائزة الأسد الذهبي كأفضل جناح، من خلال عرض جاد شارك فيه فنانون شبان في مجالات الفن والعمارة، وفي الدورة الحالية ورغم غياب لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى للثقافة، فإن مصر شاركت بعرض متميز للفنان عادل السيوي بمشاركة الفنان أحمد عسقلاني من جيل الشباب. امتاز العرض بالقوة والجدية، واستحق الفنانان الإعجاب والتقدير بسبب المجهود الهائل الذي بذله في الإعداد لهذه المشاركة. قدم الفنان عادل السيوي أعماله التصويرية، وقدم أحمد عسقلاني، أعمالا مجسمة من خاملة خوص الجريد. يستقبلك عند مدخل الجناح مجسمات ضخمة من الخوص لأشخاص في حالة ركوع على كلا جانبي المدخل، يكونون ما يشبه الممر الذي يضيء جوا من السكينة والاطمئنان، حيث يمر الزائر بين صفى الراكعين لتستقبله أعمال عادل السيوي الضخمة: وجوه

هائلة يغلب عليها ألوان الأوكر والأصفر والبنى المحروق على خلفيات بيضاء تقترب من صرخية النحت، في داخل تلك الوجوه تفاصيل لمشاهد حميمة من الحياة اليومية البسيطة: ماكينة خياطة، لعبة السيرك أو أكلة النار، الأعمال تدعو للتأمل وتطرح الكثير من التساؤلات. بألوانها البسيطة، ورغم ضخامة الأعمال إلا أنها تقدم رسائلها في هدوء أصيل، تستدعي معه أعمال الفن المصري الفرعوني في جلاله.

تنوزع الأعمال على الحوائط بين صور أصغر حجما من وجوه السيوى المألوفة، وتتناثر في جنبات العرض أيضا مجسمات الفنان عسقلاني: راكب الدراجة، بائع الخبز، بلكونة من الخوص تطل منها فتاة شعبية، قطط تتقافز هنا وهناك من الخوص أيضا، أو تبرز أشكال مغروطة من حائط آخر.

أضفى الخوص برائحته وملمسه الخاص جواً أسطوريا على الجناح، وتآلف مع أعمال السيوى بألوانها المستمدة من خامه الخوص، مما أوحى بحالة من التوافق الإيجابي في العرض.

إن متعة تأمل الفن في مثل هذه التظاهرة، تؤازرها تلك الأفكار الرائعة التي تقابلك في الأجنحة، أفكار فيها الكثير من الجدة والحداثة، تأخذك إلى قلب المشهد الفكرى والبصرى للعالم، ورغم أن تلك الدورة لم تكن من أقوى الدورات، إلا أنها امتازت بأعمال لا تنسى.

من أهم ما عرض في هذا البينالي مشاركة الفنان الإسباني (بارتللو)، فقد قدم مجموعة ضخمة من أعمال التصوير، نفذت بخامات كثيفة مملوءة بالحويوة والدفء.

مجموعة المجسمات والعرائس وأفلام الفيديو الغربية التي نفذتها الفنانة السويدية الشابة (ناتالى جوريج) لأساطير قاسية عن الحب والغيرة والدين، استعقت جائزة خاصة من البينالي.

من الأعمال التي لفت الانتباه بشده أعمال الفنان البولندي (فيدكسكو)، فقد عرض عملا مكونا من مجموعة ضخمة من شاشات الفيديو على هيئة بواكى، من خلفها أشخاص بالسلويت وهم يمارسون أعمالا عادية، مثل طلاء حائط أو لُقب حائط بالشنبور.. حركات عادية إلا أن حالة السلويت والغموض أضفت على تلك الأعمال المعتادة حالة من السحر.

هناك الكثير من الأعمال التي تستحق الإشادة بها.. ونشكر كل من ساهم في إعداد العرض المصري المتميز.. ونرجو ألا تكون المصادفات فقط هي التي تتحكم في مشاركاته، وأن يتم تفعيل دور لجنة الفنون التشكيلية، حتى تقدم صورة الفن المصري الحقيقية في كل مكان.

عندما يرقص الجسد ألما وعشقا

دوروتا متولى

قدمت فرقة الرقص البولندي بمدينة بوزنان العرض المسرحي: "صيف الشمس الحمراء". وهذه الفرقة أسستها "إيفا فيتشيفوفسكا - Ewa Wychowska" مصممة الرقص الكلاسيكي والحديث، وصاحبة أكثر من ستين عرضا مسرحيا أخرجتها في بولندا وألمانيا وإيطاليا ودولة التشيك والولايات المتحدة الأمريكية، وهي مديرة بينالي الرقص الحديث والمهرجان الدولي لمسارح الرقص، وعضو هيئة اليونسكو الدولية في فنون الرقص منذ عام ١٩٨٨، وهي أيضا مديرة مسرح الرقص البولندي حتى اليوم.

آخر ما قدمته "فرقة الرقص البولندي" من إنتاجها: العرض المسرحي "صيف الشمس الحمراء" في هذا الموسم المسرحي ٢٠٠٩ / ٢٠١٠، وتشير شفرات العرض المسرحي إلى الشمس: "أسمى الشمس بالطفل الخبير، فقد ولد خبيراً مماثلاً للطفل في الشبه..".

ولد مصمم العرض: "ثييري فيرجير - Thierry Verger" في "تويميا" في كال دونيا الجديدة، وترتبط جذوره بالقبائل الماليزية، فقد كان أحد أسلافه زعيما لقبيلة من قبائلها، وله سلف آخر كان قادرا على شفاء الناس من أمراضهم. يسكن "ثييري فيرجير" في فرنسا منذ ثمانية عشر عاما، ويعمل حاليا محاضرا في مدرستين لهما مكانتهما الخاصة في تدريس فنون الرقص بباريس: أولاهما هي "ستديو هارومنيك - Studia Harmonic"، وثانيتهما هي: "المركز الدولي للرقص على موسيقى الجاز - Le Centre International Dance Jazz".

يعد "ثييري" من أهم مؤسسي الرقص الحديث، أسس عدة فرق مسرحية، منها فرقة: "باليه رقص - Ballet Danse & Co"، وفرقة "كامباني ثييري فيرجير - Compagnie Thierry Verger"، وعمل مديرا لفرق مسرحية من فرق الرقص الحديث في أنحاء شتى من العالم؛ وقدم تصميمات مبدعة للرقص الحديث، وأشرف على النشاط التعليمي في فنون الرقص في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية واليابان وغيرها من دول العالم. وهو من أكثر مصممي الرقص الحديث إثارة للجدل، بدأ نشاطه الإبداعي في بولندا عام ٢٠٠٦ باعتباره معلما لما يطلق عليه بـ"فنون الجاز الحديث ما تحت الأرض"، في إطار المهرجان الدولي لورش الرقص الحديث.

يقوم "ثييري" في تصميماته لرقصاته بالجمع في خلاصة شديدة ما بين عناصر متنوعة من الرقص الحديث، والرقص الجسدي، وتقاليده الشرق الأوسط في فنون الرقص، فضلا عن استعانهه بفنون القتال في الشرق الأقصى، ومن هذه العناصر جميعها خلق أسلوبا ومنهجيا غير متكررين في عالم الرقص. يعتمد منهجه اعتمادا جوهريا على غريزة الراقص/

الإنسان وفطريته، والخيال العفوى التلقائي، فضلا عن فرديته وذاتيته، ويعرّض على أن يؤكد في إبداعاته المسرحية الراقصة هوية الراقص المتفردة.

يتكون هذا العرض المسرحي الراقص، الذي تقدمه "فرقة المسرح البولندي - Polski Teatr Tanca"، من الأجزاء الآتية:

الجزء الأول: "الحصان"؛ الجزء الثاني: "الجلاد"؛ الجزء الثالث: "حفلة في الحديقة"؛ الجزء الرابع: ثنائي "كلارو إنتيلكتو - Claro Intellecto"؛ الجزء الخامس: "المرأة"؛ الجزء السادس: "زينجارو"؛ الجزء السابع: "صولو"؛ الجزء الثامن: "باص دي Pas De 4 - 4"؛ الجزء التاسع: "في المدينة".

يحاول العرض المسرحي الراقص أن يعبر عن الشمس بركة ورهافة؛ فيفسر الروح الفنية على شكل سيناريو راقص؛ فالشمس بركة تدغدغ جلودنا في لحظة لمسها لنا، تنفجر أسارىنا لهذه اللحظات كما تنفجر في حداثك الفردوس، ولا تفصلنا عن الآخرين. عندما تنام حواسنا تقوم بشكل عفوى برحلتها فيما وراء الأفق وحدوده، فتغذيها أحلام النساء والرجال، بأبصارهم المحملة في الطريق، باحثة عن قطرات ندى الفجر، وهي تثير القلق وتحرك السكينة. هذا ما حاول الراقصون التعبير عنه عبر أجسادهم التي كانت ترقص ألما وعشقا حول الشمس: مصدر الحياة والطاقة، وكان أجسادهم تولد وتتشكل داخل حضن الشمس وتنبثق منها حياة وتدفقا.

في أثناء تقديم العرض المسرحي "صيف الشمس الحمراء" للفرقة البولندية - أي في ٢٢ من يونيو من هذا العام - أذيع فوق خشبة أنه قد رحلت عن عالمنا "بينبا باوش" رائدة فن الرقص الحديث؛ ومجددة الرقص المسرحي الحديث؛ رحلت عن عالمنا وهي في التاسعة والستين من عمرها. كانت قد أعدت آخر إنجازاتها الإبداعية في مسرحها الراقص وقدمته بمدينة بولندية مجاورة هي "فرتسواف" من بين فعاليات "المهرجان الدولي لفنون المسرح".

وضعت "باوش" بلغتها الجديدة علامات مهمة في حركة الرقص الحديث بمسرحية "إيفيجيني في طاوروس"، والتي كتب لها "جلوك" موسيقاها. في هذا العرض المسرحي استطاع الراقصون أن يخضعوا فضاء خشبة المسرح، للدرجة التي ينتقل فيها المغنون إلى "اللوغات" الموجودة بصالة المتفرجين كي يفسحوا للممثلين الراقصين انتشار حركتهم داخل فضاءاتهم المسرحية فوق الخشبة.

كان الحدث الكبير بالنسبة لتاريخ "باوش" الفني هو "عيد الربيع" لإيجور ستافينسكي (١٩٧٥)، فقد حققت فيه

"باوش" مفهوم مسرحها الراقص: كان الراقصون يرقصون فوق أرضية مضغوطة من فحم المستنقعات، وكانت هذه المادة تغطي أرضية خشبة المسرح بكاملها، مما تسبب عنه تحويل جسد الراقص، وقد تولد عن ذلك انطباع واضح لدى المتفرجين بـ"أن الراقصين يرقصون وكأنهم يرقصون نحو حشفهم".

ما يجمع بين الفرقتين: الألمانية "باوش"، والبولندية "فيتشيخوفسكا": الحركة الراقصة القصيرة، وتقنية الرقص التي تخدم الحركة فيها السيطرة على القدرات الشعورية، وفصل هذا الرقص عن الإيماءات البحثية؛ فالراقص يقوم بتأويل ذاته بذاته، وليس بتأويل الشخصية، أما الكلمة والغناء فيرافقان العروض المسرحية للفرقتين بالقدر نفسه مع الحركة، فضلا عن ذلك الانفتاح على الآخر؛ فإن تيار مسرح الرقص الحديث في المسرحين يستقى متابعه واستلهاماته من مختلف ثقافات الشعوب القديمة التي تتصف بالأصالة والسحر؛ فهو عالم تشوبه الأسرار، تحاول كل فرقة منهما - عبر فكرها وتأويلاتها - الاستفادة من هذا التراث الإنساني الكبير سواء عند شعوب أفريقيا وآسيا والهند أو المكسيك التي تتسم ثقافتها بالبخارة والشمولية والهم الإنساني المشترك. ويكفي أن الفرقتين تستعينان بصممي رقص ومخرجين من مختلف هذه الثقافات وتراث شعوبها البكر. هذه "البكارة" تمنح مسرح "باوش" الرائد، ومسرح "فيتشيخوفسكا" البولندية مفردات لغة مسرحية تتسم بالطزاجة بعد أن فقد جمهور المسرح اهتمامه بالسائد والتقليدي والنمطي.

هذا ما يجمعهما؛ أما ما يفرقهما فهو انتماء كل منهما لقناعات مسرحية قد تكون في جذورها مشتركة؛ لكنها تختلف في استلهام هذه الثقافات وطرق تناولها. إن "باوش" ترى في فيزيولوجية الرقص مصدرا يزيد من ثراء عروضها، وتقترب لغة مسرحية جديدة تستلهم فيها حركات الرقص التي تتماهى وتتماهى بدورها مع منطقية الباليه، ومع التوتر الداخلي لدى الراقص، يقوى تعبيره الجسدي بتزامن الحركة الراقصة مع الموسيقى، ومع الرؤية الإنسانية التي تهزم مقاومة الأرض. أما التوتر الداخلي لدى الممثل/ الراقص - عند البولندية "فيتشيخوفسكا" - فيقوى تعبيره الجسدي بتزامن الحركة الراقصة مع الموسيقى، والرؤية الإنسانية التي لا تنهزم أيضا في مواجهة الأرض ومقاومتها.

كان الوداع الحقيقي لرائدة المسرح الحديث "بينا باوش" في بولندا هو العرض المسرحي "صيف الشمس الحمراء" فوق خشبة المسرح. والمدعش أن هذا العرض المسرحي منح بشمه الحمراء الدفء لجمهور المتلقين عندما كانوا يودعونها، ولـ"باوش" قبل أن ترقد في مثواها الأخير في ظل صيف أوروبي ممطر بارد لا تغادره السحب والغيوم. كان هذا كل ما كان يمكن أن تقدمه الفرقة البولندية لـ"باوش" في وداعها الأخير.

رسالة مقدونيا

مهرجان ستروجا الشعري

سيد جودة

يُعدُّ مهرجان (ستروجا) من أعرق مهرجانات الشعر في أوزبِكَة، حيث بدأ عام ١٩٦٢ بقراءات لشعراء مقدونيين على شرف الأخوين الكاثيين "قنسطنطين ميلادينوف" و"ديميتار ميلادينوف"، اللذين وُلِدَا في (ستروجا) بداية القرن التاسع عشر. يُعدُّ "قنسطنطين ميلادينوف" مؤسس الشعر المقدوني الحديث. كل عام يُفتتح المهرجان رسمياً بقراءة قصيدته (حينئذٍ إلى الجنوب)، التي أصبحت رمزاً للمهرجان، والتي كتبها إبَّان سنوات دراسته في موسكو.

بدأت جائزة (الأخوان ميلادينوف) تُمنح لأفضل ديوان شعر يُنشر في جمهورية مقدونيا في الفترة ما بين مهرجانيين، منذ عام ١٩٦٣ حين بدأ شعراء من كل أنحاء يوغسلافيا يشاركون في المهرجان. تحول مهرجان (ستروجا) للشعر إلى مهرجان دولي عام ١٩٦٦، وصارت هناك جائزة دولية للشعر تسمى (الإكليل الذهبي) تُمنح لشاعر عالمي على قيد الحياة تقديراً لجهوده وإنجازاته الشعرية. أقام مهرجان (ستروجا) العالمي للشعر تعاوناً وثيقاً مع اليونسكو في عام ٢٠٠٣، ومعاً أطلقاً جائزة جديدة تسمى (جسور ستروجا) لأفضل أول ديوان شعر لشاعر شاب من كل أنحاء العالم.

على الرغم من كل الصعوبات التي واجهت المهرجان، مثل سقوط يوغسلافيا والحرب في البوسنة وأزمة كوسوفو، والصراعات العرقية والسياسية في (مقدونيا) وقضية الإرهاب بعد هجوم ١١ سبتمبر والخطر السياسي والاقتصادي المفروض على المنطقة، إلا أن مهرجان (ستروجا) العالمي للشعر ظل على نجاحاته، وأصبح من أهم المهرجانات الشعرية في العالم اليوم.

يُعدُّ حفل الافتتاح المسمى (قراءات الميرديان) والذي يقام في بيت الشعر، وحفل الغتام المسمى (جسور ستروجا) والذي يقام على جسر (دريم)، أي جسر الحلم، أكثر القراءات شعبيةً، حيث يحضرهما الشعب المقدوني المحب للشعر بأعداد غفيرة للترحيب بالشعراء والاستماع لقراءاتهم. كما ينظم المهرجان أمسيات يمزج فيها الشعر بالصورة والموسيقى تسمى (أمسيات بلا توقف)، تبدأ في منتصف الليل بلا ساعة محددة لانتهائها. هذا إلى جانب تنظيم ندوة أدبية لمناقشة موضوع أدبي قبل الافتتاح بيوم واحد. موضوع هذا العام كان عن العلاقة بين الشعر والموسيقى، هذا وقد استضاف مهرجان (ستروجا) العالمي للشعر على مر تاريخه حوالي أربعة آلاف شاعر ومترجم وكاتب وناقد من خمس وتسعين دولة.

ينشر المهرجان كل عام سلسلة من دواوين الشعراء الأجانب مترجمة للغة المقدونية، إلى جانب كتاب يضم مختارات من الشعر المقدوني المعاصر، والذي يدور حول موضوع واحد، مترجماً للغة الإنجليزية. كما تُنشر سلسلة (بلياديس)،

أى (الثريا)، وهى المجموعة النجمية التى سُمِّيتْ بأسماء بنات "أطلس" السبع، اللاتى حولتهن الآلهة إلى نجوم كما جاء فى الأساطير الإغريقية، تنشر هذه السلسلة سبعة دواوين كل عام لأشهر شعراء العالم. كما أسس المهرجان مكتبته الشعر الدولية والى تضم كتباً لكل الشعراء المشاركين، ويعتوى الأرشيف الشعرى على كتب ومخطوطات وصور وأفلام الشعراء، والأمسيات الشعرية، والى تكون متاحة لكل باحث أو محب للشعر. لهذا يطلب المهرجان من كل المشاركين إهداء المكتبة بعضاً من كتبهم. من أشهر منشورات المهرجان هو نشرها لكتب تضم مختارات شعرية معاصرة لبلد مختلف كل عام. بدأت هذه السلسلة عام ١٩٧١، ونشرت مختارات شعرية معاصرة لكل من إيطاليا والاتحاد السوفيتى وبلندنا وشيلي وفنلندا والجزائر وفلسطين وألمانيا وأمريكا والمجر واليونان والنمسا وقزويلا ومصر والصين وأستراليا والسويد وبلجيكا وبريطانيا وسويسرا والدنمارك وألبانيا وكوريا وأسبانيا وبلغاريا وروسيا والبرتغال وتونس والهند وجزر الكاريبي وتركيا وأوكرانيا والنرويج ليس هذا فقط بل ينشر المهرجان أيضاً كتاباً ضخماً يضم قصائد وسيرة ذاتية لكل الشعراء المشاركين خلال العام، مع ترجمة القصائد باللغة المقدونية والإنجليزية أو الفرنسية.

فاز بجائزة (الأكليل الذهبى) لهذا العام الشاعر السلوفانى "توماز شالامون"، كما فاز الشاعر السنغالى الشاب "عثمان سار ساروس" بجائزة (جسور ستروجا)، وفازت بجائزة (الأخوان ميلادينوف) الشاعرة المقدونية "قيسنا أسيفسكا". من بين الحاصلين على هذه الجائزة السنوية "بابلو نيرودا" ١٩٧٢ و"أوجين جيبيك" ١٩٧٦ و"تيد هيوز" ١٩٩٤ و"أدونيس" ١٩٩٧ و"شموس هينى" ٢٠٠١ و"محمود درويش" ٢٠٠٧ وغيرهم من الشعراء.

مدير المهرجان هو "دانيلو كوسفسكى"، ورئيس اللجنة المنظمة هو "سلاف جيوجيو ديموسكى"، وتضم اللجنة عدداً من الشعراء والنقاد هم "برانكو سفتكوسكى" و"زيمى هايريديني" و"رازمى كومباروفسكى" و"ليافديرم إلمازى"، وسكرتيرة المهرجان هى "ياسمينة توسفسكا".

الرحلة والمهرجان:

كانت الرحلة الأطول التى أسافرها فى حياتى حين سافرت يوم ١٨ أغسطس لمسافة ٩٢٨٩ كم على مدى ثلاث عشرة ساعة من هونج كونج لزيورخ. بعدها طرت من زيورخ لفيينا، ثم من فيينا إلى (سكوبية) عاصمة مقدونيا، بدعوة من مهرجان ستروجا العالمى للشعر للمشاركة فى دورته الثامنة والأربعين. وصلت سكوبية الخامسة عصراً وكان الجو معتدلاً. المدينة تبدو هادئة، غير مزدحمة حيث إن عدد سكان مقدونيا لا يتجاوز المليونين. علمت من سائق فى المطار، من أصل ألبانى، أن حوالى ربع سكان مقدونيا مسلمون من الألبان إلى جانب قلة من الأتراك، ويعيشون بشكل خاص فى (ستروجا). أخبرنى أثنى أسافه الكثير من المساجد فى ستروجا. أخذنى موظف المهرجان من المطار إلى استراحة تبعد عن المدينة مسافة خمس عشرة دقيقة قيادة بالسيارة. أخبرنى أن هناك حافلة ستأخذنى الساعة العاشرة لمدينة (ستروجا)، حيث يقام مهرجان الشعر، وبأن هناك فتاة تدعى "ماريا" ستأتى الساعة الثامنة لتصحبنى فى جولة بالمدينة حتى موعد الرحيل لستروجا. كانت الساعة قد شارفت على السادسة مساءً. ذهبت لمحل بقالة صغير على مقربة واشترت حليباً طازجاً وحلوى شرقية شبيهة بالقطائف. البائعة استطاعت بالكاد أن تنطق سعر ما اشترت بالإنجليزية. كانت شقراء وذات ملامح غريبة ولكنى شعرت أنها شرقية الروح. هذا ما أحسه فى الشعب المقدونى بشكل عام.

طرقأت على الباب. أخبرنى الطارق أن هناك فتاة تنتظرنى بأسفل. كانت الثامنة مساءً. نزلت فرأيت فتاة فى العشرينيات من عمرها أخبرتنى بأن "ماريا" لم تستطع الحضور لعمل آخر تقوم به، وبأنها ستنوب عنها فى اصطحابى فى جولة فى المدينة. كان اسمها مقدونيا فصعب على حفظه. كانت لبقة فى الحديث. أخبرتنى إن كنت أودّ احتساء قح من القهوة فلم أمانع. مشينا عشر دقائق حتى وصلنا لسانحة انتشرت بها المطاعم والكافيهات. أحسست أنى فى

كافيه في مصر. أخبرتني بأنها مترجمة، وبأنها تعشق الترجمة، ولا تتخيل يوما يمرّ عليها دون أن تترجم شيئا. قالت لي بأن هناك أكثر من ألفي مترجم يعملون ليل نهار في الترجمة للمهرجان كل عام، ولترجمة قوانين الاتحاد الأوربي إلى اللغة المقدونية، ما يجعلهم يعملون على قدم وساق. عرفت أنها من الصرب، وتخصصت في اللغة الصربية في الجامعة. أخبرتني أن (سكوبية) تختلف تماما عن ستروجا، فعلى حين أن الأخيرة طابعها شرقي إلا أن العاصمة تأخذ طابعا غربيا أكثر. سألتها عن الحساسية السياسية بين مقدونيا واليونان حول اسم دولة مقدونيا. أخبرتني أنها زارت اليونان في عطلة نهاية الأسبوع مع أختها، ورغم أنها حاولت أن تخفى عن نادل المطعم جنسيتها المقدونية، لكنه عرف وقال لها: "ليس عليك أن تخفي جنسيتك المقدونية، فنحن هنا لا نهتمنا بالخلافات السياسية. أنت هنا للسياحة ولإتفاق مالك فمرحبا بك. هذا ما يهمنا!"

عندنا للاستراحة في تمام العاشرة لنجد حافلة صغيرة في انتظارنا، بها خمسة شعراء وصلوا توا. ركبنا الحافلة وبدأت رحلتنا لاستروجا. كانت شوارع سكوبية تذكرني بشوارع مصر الجديدة في القاهرة. ما أشدّ الشبه بين المدينتين! وصلنا ستروجا بعد ثلاث ساعات من القيادة بين الجبال. استطعت النوم معظم هذه الساعات الثلاث. لم أتحدث مع أحد إلا بعد وصولنا، فتعرفت على من كان معي في العربة. كانت هناك شاعرة من النمسا اسمها "أنيا أوتلر" وزوجها، وشاعران من فرنسا أحدهما من أصل تايلواني اسمه "موروس يونج" وهو رئيس مجلس شعراء العالم، وشاعر من السويد. نزلنا في فندق يسمى "دريم" أي الحلم. كانت غرفتي رقم ١٠٠. شعرت بالتفاؤل بهذا الرقم.

تجمع الشعراء في العاشرة صباح اليوم التالي (الخميس ٢٠ أغسطس) في حديقة بالقرب من الفندق لغرس شجرة الشعر باسم الشاعر الفائز بجائزة المهرجان لهذا العام - تقليد يتبعه المهرجان كل عام. ألقى الشاعر "توماز شالامون"، الفائز بالجائزة هذا العام، كلمة تحدث فيها عن أبيه وكيف أنه كان يعشق الزراعة، وأنه لو كان معنا لكان فخورا للغاية بما نفعل.

في المساء كان حفل الافتتاح المسمى (قراءات الميريديان) الذي حضره رئيس الجمهورية الأسبق و وزيرة الثقافة. بدأ الحفل برقصات شعبية في ساحة (بيت الشعر) الذي يجاور نهر (دريم). قدم الحفل ممثل وممثلّة من مقدونيا؛ هو لقراءة الشعر المقدوني، وهي لقراءة الترجمة الإنجليزية. إلقاؤهما باللغتين كان متعة للسامعين. بعد أن ألقيا قصيدة "حنين إلى الجنوب" للشاعر قنسطنطين ميلادينوف توجّهنا جميعا لداخل (بيت الشعر). بعد كلمة الافتتاح من مدير المهرجان ووزيرة الثقافة، كان هناك عزف على البيانو من العازف المقدوني العالمي "سايمون تيرشسكي" استمر لنصف ساعة ثم صاحبه عزف على الكمان. كان العزف عالميا بحق حتى أنني تمنيت لو لم ينته! استمرت القراءات الشعرية لأكثر من ساعة. كانت من بين الشعراء الملقين الشاعرة السورية "مرام المصري" التي ألفت قصيدة بعنوان (قتل أبي) فأحسنت إلقاءها.

صديق الشاعر المقدوني ترايان بتروفسكي، الذي ترجم لي ديوانا من الشعر العام الماضي، أخبرني أنه يريد أن يأخذني صباح اليوم التالي ليريني قريته (أربينو) التي تبعد ٣٠ كم عن (ستروجا). اتفقتنا على أن انتظره في العاشرة صباحا مع الشاعر المنغولي "ميندويو" وسكرتيرته الآنسة "موجي". جاء بسيارته صباح الجمعة (٢١ أغسطس) مع زوجته السيدة "فيرا" وانطلقنا جميعا من الفندق، وصلنا القرية بعد حوالي نصف ساعة. كانت قرية صغيرة هادئة. هُبلت حين أخبرني أن سكان القرية لا يتعدون الثلاثين ساكنا حيث الكثير من سكان مقدونيا يقطنون بالخارج. كانت القرية على جبل ولذا كان المشهد من أعلى جميلا، يطل على سلسلة جبال خضراء ومراعٍ شاسعة. اللون الأخضر حولنا يدعو للبهجة. جلسنا في مقصورة في الحديقة ذكرتني بميلاتها في الصين. أعدت السيدة "فيرا" بعض أطباق الجبن الأبيض والدجاج والأكلات الخفيفة والنيذ. بعد قليل انضم إلينا صديقنا الشاعر المقدوني "برانكو سفتكوسكي" مع زوجته. بعد تناولنا الطعام مشينا على الأقدام لزيارة منزل الأخ الأصغر لـ "ترايان بتروفسكي". أخبرني "ترايان" أنه بيت العائلة الذي وُلد فيه. فوجئت بأنه

قد حوّل البيت إلى متحف احتفظ فيه بكل الأدوات الزراعية التي كان أبوه وجده يستخدمونها، حتى أنه وضع على كل أداة ملصقا صغيرا باسمها. صور العائلة كانت تزين الجدران. فكرة تدل على عمق ارتباط هذا الشعب بأرضه وتاريخه. ها هو شاعرٌ كان سفيرا بلده يعود ليعيش في قريته الصغيرة بعيدا عن العاصمة، يعيش حيث وُلدَ وترعرع. أخبرني أن الحدائق المحيطة بالمنزل ملكٌ لهم. في طريق عودتنا اقتطف أخوه بعض أغصان الفاكهة وقدمها لنا. أكلنا في الطريق ما طاب لنا من فاكهة البرقوق والمشمش. مازحتُ السيدة فركا قائلا: إننا في الجنة، نسير والفاكهة من حولنا دانية قطوفها نأكل منها ما نشاء!

انطلقنا بالسيارة قاصدين قمة الجبل التي تبلغ ١٧٠٠ مترٍ فوق سطح البحر. في الطريق شكّ "ترايان بتروفسكي" في أن إطار السيارة بحاجة للملء فضل أن يعود لملئه بدلاً من المغامرة. طلب من جاره السيد بانشا المساعدة فأعاد ملء الإطار بالهواء ودعانا لشرب الشاي. كان صيداا يرى في حديقة منزله الدجاج والحمام وكلاب الصيد والغراف. داخل حديقته وحول سور بيته زرع الياسمين والقرنفل وعباد الشمس. كان رجلا لطيفا أراني صور ما اصطاده من ثعالب وغزلان وصقور وأسماك عملاقة. زين الحوائط بملعب وصقيرين و قرون غزلان وعدة بنادق صيد. التقطنا صورة تذكارية وأكملنا رحلتنا لقمة الجبل. أخبرني "ترايان بتروفسكي" بأن الجيش اليوغسلافي كان يعسكر فوق هذه الجبال إبّان الحرب العالمية الثانية. كانت الأشجار شاهقة وكثيفة، وتوفر مخبأ آمنا لمن يريد الاختباء بينها. قلت هذا له فوافقني، وأضاف بأن "تيتو" كان يعسكر مع الجيش ويحارب معهم جنباً لجنب. لهذا كان محبوباً، وظل هكذا بعد أن أصبح رئيسا للبلاد. عرج بنا في زيارة لمزارع صديق له هو "روسيه" الذي قابلنا بابتسامة قلما فارقت وجهه. أعدت زوجته الشابة بعض الجبن والحليب والفخيز الساخن لنا. رأيت في غرفة، كانت بمثابة المخزن، العديد من صفائح الجبن. أخبرني "روسيه" أنهم يعدّون الجبن ويطهون الخبز بأنفسهم. قلت له بأن الحياة فوق الجبل، واستنشاق هذا الهواء النقي، وتناول مثل هذا الطعام الصحي، يضمن صحة أهل الجبل. أضفت بأنه يستطيع التغلب على عشرة رجال من رجال المدينة. ضحك ولم يعقب. حين صافحت زوجته كانت يدها قوية وخشنة من قطع جذوع الشجر بالفأس لإعداد العطب حيث أنهم يوقدون النار كل ليلة لإبعاد الذئاب. أخبرني "ترايان بتروفسكي" بأن "روسيه" لديه ما يقرب من ثلاثمائة ماعز وخروف ترعى الآن بعيدا. أضاف بأن "روسيه" يعيد القطيع كل مساء ليحميه من الذئاب المتربصة، والتي تدخل في معركة شرسة هي والذئبة ضد كلاب السيد "روسيه". عرض السيد روسيه على المبيت لأشاهد بنفسي. أعجبتني الفكرة وأردت أن أبقى لكن "ترايان بتروفسكي" أخبرني بأن هناك أصبوحة شعرية في الغداة. ربما خشي على من حدوث مكروه لي. بالقرب من المنزل كانت هناك عين ماء جارئة قالوا لي بأن هذه العين آتية من بحيرة (أوخريد). تذوقتها فإذ بها عذبة باردة. رأيت زجاجات مياه مغروسة في الطين في مجرى المياه. لمست إحداها فإذ بها مثلجة كأنها أخرجت ثَوّاً من التلاجة. تعجبت لهذا خاصة أننا كنا في شهر أغسطس! قبل انصرافنا أهداني السيد روسيه قرون غزال صغير اصطاده بنفسه. سعدت بالهدية كطفل صغير. واصلنا صعود الجبل بالسيارة. في أعلى قمة الجبل حيث يوجد نصبٌ تذكاري للجندو شاهدنا قطع الماعز بعيدا، وكان هناك كلبان ضخمان لحمايته. اقترب أحدهما منا لرؤيته السابقة لـ "ترايان بتروفسكي". ربّث عليه برقي وحذر. كان كلبا ضخما ومخيفا ولا عجب أن يقاتل الذئاب والذئبة كل ليلة. في طريق عودتنا توقفنا عدة مرات لقطف بعض فاكهة العليق والتوت والمشمش.

تجمعنا صباح السبت (٢٢ أغسطس) في رهة الفندق قبل التوجه لمكان الأصبوحة الشعرية. كانت القراءة في ساحة بين البيوت، وقريبة من النهر تسمى "طاحونة الشعر". قرأ "ترايان بتروفسكي" مقدمة للدواوين المترجمة من الشعر المقدوني للغة الإنجليزية وعددها عشرة دواوين، وكذلك للدواوين المترجمة إلى اللغة المقدونية وعددها ثلاثة دواوين، منها ديوان "مرام المصري" التي قرأت القصيدة التي ألقتها بالأمس. توجهنا بعدها بالحافلة إلى دير (أور لادى) أي

(سيدتنا) في (كاليشتا)، لقراءة شعرية قرأت فيها الشاعرة المغربية "فاطمة الزهراء بنيس" قصيدة بعنوان (امرأة من خيال) فأجادت هي الأخرى. بعد القراءة عدنا للفندق للغداء والراحة. تجمعنا عصرًا للتوجه إلى القصر الرئاسي لمقابلة السيد "جورج إيفانوف" رئيس الجمهورية، الذي استقبلنا في حديقة القصر وصافحنا شاعرًا شاعرا. عندما جاء دورى وقدمت له نفسى بأتى شاعرٌ من مصر، ارتسمت علامات الإعجاب على وجهه، وقال لى بأن تخصصه الدراسى هو التاريخ السياسى، وبأنه كتب كتابا فى هذا الموضوع، فصل منه كان عن التاريخ السياسى فى مصر. أهديته روايته الإنجليزية (كان يا ما كان فى القاهرة). أشار إلى قصره الرئاسى وقال لى بأن "تيتو" كان يسكنه وأن "عبدالنصر" كان دائما ما يزوره فى ذلك القصر. أخبرنى بأن "محمد على" كان مقدونيا، فقلت له بأنه ألبانى الأصل، فرد قائلا بأن "محمد على" وُلد على الجبال بين مقدونيا وألبانيا. كان رجلا بسيطًا، لطيفًا، مثقفًا، متحدثًا دون تكلف. علمت فيما بعد أنه كان باحثًا أكاديميًا قبل أن يتحول للسياسة ويصبح رئيسًا للجمهورية.

فى المساء توجهنا لكاتدرائية (القديسة صوفيا) فى مدينة (أوخريد) الأثرية، وهى كاتدرائية تعود للقرن الحادى عشر. تصاوير جصية تعود للقرون الوسطى ما زالت على جدران وأسقف الكاتدرائية. كانت أمسية شعرية للشاعر "توماز شالامون" حضرها رئيس الجمهورية العالى ورئيس الجمهورية الأسبق.

توجهنا صباح الأحد (٢٣ أغسطس) فى رحلة بحرية عبر بحيرة (أوخريد)، والتي تعد أكبر بحيرة فى أوربّا، لزيارة دير الراهب ناؤم. يقع الدير على مرتفع صخري يطل على الجنوب الشرقى لبحيرة (أوخريد) قرب الحدود مع (ألبانيا)، ويقع عند اتصال بحيرة (أوخريد) بنهر (دريم)، الذى يتفرع منها حيث ينبع مياهه الصافية. أما بحيرة (أوخريد) فقد صفا ماؤها، ووضوح قاعها، واختلط اللون الأزرق بالأخضر فى تناغم يبدع ممتع للعين. صفا الماء يعكس الأشياء عليها كأنها مرآة لامعة! توجد فى الدير تصاوير جصية على الجدران والأسقف تعود إلى القرنين السادس عشر والسابع عشر. تصاوير أخرى كانت تعود إلى العصر البيزنطى. هذا الدير تعرض لحريق هائل فى الليلة الثانية والثالثة من شهر فبراير ١٨٧٥، واحترق جانب كبير من منشآت الدير. لم تكتشف أعمال الحفر بعد الحرب العالمية الثانية سوى أساس الكنيسة وبعض جدرانها. أما متى تم تدمير الكنيسة فهذا ليس معلومًا إلا أنه حدث قبل حكم الأتراك. وفى أثناء حكم العثمانيين فى القرن السادس عشر تم بناء الكنيسة الحالية على الأساس القديم على مرحلتين. عند زيارتى دير (أرك إنجيل) الذى بناه الراهب (ناؤم)، ودُفِن فيه قبيل وفاته عام ٩١٠، دخلت الحجرة التى دُفِن فيها. كان التابوت على يسار الباب، وقد اصطف الزائرون للاستماع إلى دقات قلب الراهب الذى ما زال ينبض! حين حان دورى وانحنيت واضعا أذنى على التابوت مصغيا على أسمع شيئًا، إذ بى أسمع فعلاً دقات قلب حى ينبض بوضوح! كتمت بإصبعى أذنى الأخرى وأصغيت ثانية وكان صوت دقات القلب واضحا بل وبيدق عالى فى أذنى! خرجت مذهولاً من الحجرة، ولكنى أفقت من ذهولى على صوت الشاعرة الهندية "روكميني بايا نير" قائلة "بأن ما سمعناه هو صوت دقات قلوبنا نحن نرتد من خشب التابوت لأننا!

بعد زيارة الدير توجهنا إلى مطعم قريب مجاور لمنبع نهر دريم. غصون الأشجار تميل على سطح المياه فتلامسها كأنها قبلة عاشق لمعشوفة. نقاء المياه يعكس الأغصان حتى أن الأغصان وانعكاسها على المياه تتمازجان بشكل يصعب على الرائي تحديد أين الحد الفاصل بين الأصل والصورة!

عدنا بالقرب إلى (ستروجا) استعدادًا لحفل الختام المسمى (جسور ستروجا) الذى سيذيعه تليفزيون مقدونيا على الهواء مباشرة. سيقام الحفل على جسر (دريم) الذى يطل على النهر. عندما حان موعد حفل الختام كان المشهد بدعيا. المسرح قد نُصب على الجسر الذى أغلق من الجانبين، شلالات مياه تندفع من أسفل الجسر لتصب فى النهر، أضواء المسرح تلالاً فى ليل (ستروجا) وتنعكس على مياه النهر، أطفال يعومون فى النهر لاعبين، حشد هائل من سكان (ستروجا) قد اصطفوا على الجانبين لتحية الشعراء والاستماع لإلقاءاتهم. الليلة (ستروجا) تحولت لعروض جميلة نرفى إلى

الشعر، وما الشعراء سوى شهود على هذا العُرس. بدأ الحفل في الثامنة والنصف واستمر لقرابة الساعتين. كان من بين الملقيين الشاعر المغربي "بنعيسى بوحمالة" الذي قرأ قصيدة مهداةً لصديقنا الشاعر البلجيكي "جيرمان دروجنبرودت". قبل قراءتي ألقيت التحية على هذا الجمهور العاشق للشعر، وألقيت قصيدتي (الشيء) بالإنجليزية والعربية، واختتم مقدم البرنامج الحفل بقراءة الترجمة المقدونية.

سافرنا صباح الاثنين (٢٤ أغسطس) إلى العاصمة (سكوبيه) استعداداً لمغادرة مقدونيا. بعد وصولنا ذهبنا للتجول في المدينة مع "بنعيسى بوحمالة" و"جيرمان دروجنبرودت". اقترح "جيرمان" علينا زيارة سوق عتيق يسمى (بِت بازار). قلت لهما بأن الشوارع تذكرني بشوارع مدينة نصر في القاهرة. وافقني "بنعيسى"، عند وصولنا للسوق الذي كان يشبه إلى حد كبير (خان الخليلي) رأيت مطعمين أحدهما اسمه (مطعم الأقصر)، والآخر (وجبات القاهرة السريعة)؛ صَحْتُ: "ألم أقل لكم أنني أشعر أنني في القاهرة؟!"

ذهبنا ضحى الثلاثاء (٢٥ أغسطس) إلى روضة (مانكا) في جبل (سوقا) الذي يبعد عن المدينة حوالي ١٧ كم، لقراءة شعرية تبدأ في الثانية عشرة ظهراً في (دير الراهب أندريه). ألقى محافظ المدينة كلمة رحب فيها بالشعراء الضيوف. ثم بدأت القراءات الشعرية. ما أجمل قراءة الشعر في روضة، في قلب جبال شاهقة، تطل على بحيرة (مانكا) التي تشبه الجوهرة في نقاء مياهها؛ شاركت بقراءة قصيدتين هما (موجة) و(تحت صليب سباركوس). ثم كان موعد المغادرة إلى المطار مع شاعر من الأورجواي هو "خورجيه بالما". ودعت هذه الروضة، وهذه المدينة، وهذه البلد التي كانت مثلاً رائعاً في تنظيمها للمهرجان، وفي ضيافتها، وفي طيبة أهلها الذين شعرت معهم أنني أعرفهم من زمن. غادرت مقدونيا وفي قلبي شيء منها - بل أشياء!

وقد لا يكتمل الحديث عن مهرجانات الشعر إلا بالشعر نفسه، ولذا سأضع بين أيدي القراء ومحبي الشعر قصيدتين، الأولى لمؤسس الشعر المقدوني: "قنسنطين ميلادينوف"، وقد اخترتها لأنقلها إلى العربية لأنها القصيدة التي يُفتح المهرجان بقراءتها كل عام، أما الثانية فقد كتبها من وحى هذه الرحلة.

حنين إلى الجنوب

شعر: قنسنطين ميلادينوف - مقدونيا

عليها شروقٌ يرحب بي ساطعاً
وسماءٌ مطرزةٌ بالنجوم

**

ظلماتٌ هنا ، ظلماتٌ تغلفني
وضبابٌ بلون السوادِ غطاءً على الأرض
بردٌ هنا ، وثلوجٌ ، رماذٌ
أعاصيرٌ ، ريحٌ معرودةٌ

وضبابٌ بكل مكانٍ ، هنا الأرضُ ثلجٌ
هواجسٌ في الصدرِ باردةٌ مظلمةٌ.

**

لا ، أنا لا أطيق البقاء هنا ، لا

لو لدى جناحان كالنسر
كنتُ علوتُ وطرتُ
لشطآننا ، لأقاليمنا
لأرى أسطنبولَ ، لأرى كوكوشَ
والشروقَ أشاهدهُ. هل كئيبٌ هناك
كمثل الشروقِ هنا ؟

**

لو ستشرقُ خافتةٌ
لو هناكَ تقابلني الشمسُ مثلَ هنا
سأعُدُ لنفسي مزيدَ السفرِ
هرباً لشواطئَ أخرى

ولا أستطيع لهذا الصقيع النظر
أعطُ أجنحة لي لألبسها
سأطير بها لشواطئنا
وسأذهب ثانية لأماكننا
سأعود لأوخرى ، أعودُ شتروجا
**

هناك الشروق يدقُّ روعي
الغروبُ ينيرُ أعالي الشجر
وهناك الهدايا بلا عددٍ
الطبيعة تبسطها بسخاءٍ
لنتنظر إليها - البحيرة صافية تمتد ببيضاء
تصبح بالريح زرقاء داكنة
للسهول ارنُ أو للجبال
الجمالُ الإلهي حيث تمدَّ البصرُ.
**

أعزفُ الناي حتى التثاثنى هناك
فأه ! دعِ الشمس تغرب ، دعني أموت !

قلب مقدونيا

سيد جودة

في قلب مقدونيا
صحا التاريخُ يدعوني
لأمضي في رحاب العابرين
وفي تصوِّف زاهدين
رأيتُ ما قد كان يوما في السهول
على الجبال
رأيتُ ليل الساهرين على ضفاف "دريم"
فيه يستحم الشعرُ صفوا
يمنح الدنيا دقائق من شعاع الخالدين
بحيرة الأخرى ترقق ماؤها
كالسبيل عذوبة
فيها تبدت لي كلوبترا بكامل حسنها
فعرفتها من قصَّة الشعر التي صاحت:

أنا فرعونة
من كحل عينها الذي غنى:
أنا مصرية*
وحفيدة الإسكندر - التاريخُ يصحو
في عيونك يا "ستروجا"
يملاً الدنيا عبيز الياسمين
فياسمينك قبلة الأيام فوق جبين مقدونيا
به عبقُ السنين
وفيه حلمُ العاشقين
أذكر الليلُ النبيذ؟
أم النبيذ الياسمين؟
هو الظلامُ ينأى في عيني كلوبترا
ليصحو في محياها نهارُ
سائلٌ عن نجمة كانت تنأجى الساهرين
على ضياء جمالها.

مقدونيا!

هل من هنا مرَّت جيوش اسكندر
أم من هناك؟
وكان في أيدي الجنود مشاعل الرؤيا
لتلتهم الظلام - الإسكندرية علمتنا
كيف أن حضارتين ينأى في حضنهما
كوْن بلا رأسٍ
فترسم وجهه الأحلى
وتجعل قلبه يشدو سائماً.
فليغنُ الحزنُ أغنية*
ويرحلُ عن قلوب العاشقين هنيهة*
دعنا نعيش الحب
إننا ظالمون إلى الحياة
هنا الحياة بسيطة وجميلة
في قلب مقدونيا
صحا التاريخُ يدعوني
لأحيا في ظلال الخالدين.

أبو بكر العيادي.. روائي على درب المسعدي

مصطفى عبدالله

إذا كان عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين قد تحمس قبل نصف قرن لتقديم روائي تونسي كبير هو "محمود المسعدي"، فكتب بذلك التقديم شهادة ميلاده هنا في مصر، عندما قدم له رواية (السُد)؛ فإننا اليوم نقدم من منبر (إبداع) روائي تونسياً مُجيداً، يشترك مع أستاذه "المسعدي" في صفات كثيرة، لعل من أهمها هذه اللغة الصافية، وهذه القدرة على إبداع رواية ذات خصوصية متفردة، وهذا الكاتب هو "أبو بكر العيادي" المقيم في المهجر منذ أكثر من عشرين عاماً، والذي نعتبره واحداً من أبرز كتاب الرواية العربية في وقتنا الحاضر؛ ولعل هذا هو ما رفعه في مطلع هذا العام لنيل جائزة الكومار الذهبي في تونس عن روايته (الرجل العاري)، وهو ما حمس ناشره (دار الجنوب) لترشيح هذه الرواية البديعة لنيل جائزة بوكر العربية في دورتها الثالثة. وقد استقبلت هذه الرواية بحفاوة نقدية على المستويين: التونسي والعربي، فكتب عنها الروائي والناقد السوري "نبيل سليمان" مقالاً بجريدة الحياة تحت عنوان (السيرة تخترق جدران الذات والأخر)، أذاع في مطلعهِ سرا لم نكن نعرفه عندما قال: (بعد سنوات من الانتظار صدرت رواية الكاتب التونسي أبو بكر العيادي (الرجل العاري)، وكان العيادي قد أرسل إلّي مخطوطة الرواية لأعمل على نشرها في سوريا، وجرى تسجيلها تحت الرقم ٤٧٧ بتاريخ ٢٣/٥/٢٠١٠، للحصول على الموافقة المسبقة لطبعها، لكن القرار بعدم الموافقة صدر في ٢٠١٢/٢/٤ ممهوراً بتوقيع رئيس اتحاد الكتاب العرب في دمشق "علي عقله عرسان"[]، والمهم أن الرواية صدرت أخيراً عن دار الجنوب التونسية، وفي السلسلة المرموقة (عيون المعاصرة) مع مقدمة "البشير الوسلاتي".

وقد تعلق السؤال الأهم في مقدمة "الوسلاتي" بماهية العري في الرواية: عري الشخصية هو أم عري المكان أم عري الزمان أم عري التاريخ، أم...؟ أما الكاتب نفسه فيرى أن روايته أقرب إلى أدب الاعترافات، الذي يحاسب فيه المرء نفسه على أخطائه ارتكبها ومعطورات استباحها، منه إلى أدب السيرة الذاتية الذي يروي سيرة فرد أو أفراد بحلوه ومرها، بلا تزويق ولا تشويه، وقوام الرواية إذن هو السيرة، سواء أُمَلَّ بها إلى أدب الاعترافات أم إلى السيرة الذاتية. وقد تنصّد ذلك القوام من فصول جاءت على هيئة شعر التفعية، تتناوب مع الفصول السردية.

وينبغي التنويه هنا بما تتميز به اللغة الروائية للكاتب، إنّ في هذه الرواية أو في روايته (آخر الرعية)، حيث نضاعة اللغة الأدبية التراثية وثراؤها، مما يذكر باللغة الروائية لـ "غازي القصيبي" و"صلاح الدين بوجاه". وقد عرضت رواية (الرجل العاري) غير مرة لسؤال لغتها، ففي الحديث عن هذا الرجل، يأتي الوعد بأن يكتب بصدق ما تنوء بحمله الذاكرة، وبأن يجهّد كي يجعل اللغة تنطق بما يهجم لأنه يعرف عن تجربة أن اللغة، أية لغة، لا تستطيع أن تقول كل شيء[]، فهناك خلجات وحركات وأصوات وروائح وألوان تدانيها اللغة ولا تمسّها، إلا أهون مست.

ولعل للمرء أن يسأل عما جعل هذه الرواية تغامر بسبك فصولها الشعرية التي أحسب أنها شوشت القص، بخلاف ما ذهب إليه "البشير الوسلاتي" في تقديم الرواية. غير أن الرواية قد جاءت، كما رسم "الوسلاتي" نفسه نصا إمتحررا من قيود الجنس الأدبي، نصا غير منضبط انضباطا أجناسيا، فهو بقدر ما يوهننا بأنه محض خيال روائي، ينشد إلى الذاتى القريب من حياة الكاتب انشغادا يكاد يكون مكشوفاً. ويقدر انكشافه تزداد درجة خداعه].

وفي جريدة (الصحافة) التونسية نطالع دراسة أخرى حول "العيادي" ورجله العاري، كتبها "كمال الشيعاوي" تحت عنوان (عن أحزان المغترين ومحنهم)، وفيها يقول: [سواء في مدونته القصصية الممتدة على أربع مجاميع منشورة منذ ثمانينيات القرن الماضي، أو في مدونته الروائية التي بلغت الأربعة أعمال بصور روايته الجديدة (الرجل العاري) عن دار الجنوب، فإن للكاتب التونسي المهاجر "أبي بكر العيادي"، المقيم في فرنسا منذ ١٩٨٨، ملامح مميزة في أدبه صارت لكثرة تردد أصدائها في أعماله، دالة على خصوصية تجربته وأصالتها. من أبرز هذه الخصائص لغته التي تتغذى من تراكيبها ومعجمها ومجازها من العربية الكلاسيكية، وهو اختيار لا يعود إلى تكوين "العيادي" ومهنته في تدريس العربية لأبناء الجالية التونسية في فرنسا، بل إلى كونه رد فعل طبيعيا على إحساسه المؤلم بالانزواء عن الوطن ولغته، فضلا عن كونه ضريا من ضروب المقاومة لأشكال الفوضى والهجانة اللغوية والحضارية التي تتجلى له بصور مختلفة. والملمح الثاني الأبرز في تجربة "العيادي"، هو معاشته لآلام المغترين وأوضاعهم، وهو موضوع يشاركه فيه عدد من كتاب تونس المغترين في أوروبا].

في روايته الأولى (لباس الليل)، عثر "العيادي" بكلاسيكية قوية (محفوظية) عن زخم الحراك الاجتماعي في الستينيات، مانحا بطولته مضادة لسكان أحد الأحياء الشعبية المتاخمة للعاصمة، وعثر في روايته الثانية (مسارب التيه) عن أوجاع المهمشين في "الضفة الأخرى" أي المهاجرين، وبعد روايته الثالثة (آخر الرعية) عاد في روايته الرابعة، المتوجة بإحدى جوائز الكومار (جائزة لجنة التحكيم) لهذه السنة، إلى واقع المهاجرين ومعضلة المثقف العربي المقيم في الغرب. مزيج مختلط من السيرة الذاتية وسير عدد من الشخصيات الأخرى.

في هذا العمل اختار "العيادي" أسلوبا جديدا في الكتابة يختلف عما كتبه من قبل، فالسرد الممتد في هذا العمل على مساحة مائة وخمسين صفحة، يقوم به سارد أطلق العنان لقلمه، ليقول أو ليكتب ما فاضت به روحه المتعب والمقهورة عاطفيا وفكريا وحضاريا. مونولوج طويل يزاوج بين النثر والشعر، بين البوح والتذكر، بين الذات ومحاكمة الآخرين وإدانتهم، هو ضرب من الاعتراف أو المرافعة إذا جازت العبارة.

الرواية لا تتأمل الذات والأخر فحسب، بل الكتابة نفسها، جدواها وإمكانات الحرية والصدق فيها. هل يمكن أن نقول كل شيء دفعة واحدة؟ سؤال جوهرى رافق السارد طوال هذه الرحلة ولم يجد له جوابا، ولا يعرف إن كان قد قال فعلا كل ما يريد أم أن الرقابة الذاتية فعلت فعلها.

ويبدأ "عبد الرحمن مجيد الربيعي" الروائي العراقي المقيم في تونس منذ سنوات، مقاله في جريدة (الشروق) قائلا: [رواية (الرجل العاري) هي الإصدار الجديد لـ "أبي بكر العيادي" الذي اعتبره شخصا من الروائيين الجادين، إذ أكد هذا في روايته السابقتين: (لباس الليل ٢٠٠٠)، و (آخر الرعية ٢٠٠٢). صدرت الرواية في سلسلة (عيون المعاصرة) عن دار الجنوب، وقد اعتدنا أن نقرأ تقديمًا لكل كتاب تضمه السلسلة، وقد كتب تقديم هذه الرواية الباحث الجامعي "البشير الوسلاتي"، تحت عنوان (رواية السهر وسهر الرواية). وقد استوقفني فيه ملاحظة ألا وهي: "أن رواية الرجل العاري تنتج من معين روايات سابق، فهي تستدعي نصوصا غالبة في المخزون السردى العربى الحديث على نحو واع أو لا واع في الغالب. فعلى وجه التمثال تعتبر أن مسألة الغربة من المسائل المحورية التي تخللت السرد واتضحت للعيان.. مسألة تحفزنا على استحضار ما يضاهيها قوة وثقلا". ويذكر "الوسلاتي" رواية (موسم الهجرة إلى الشمال)، كما يذهب في هذه المسألة إلى رواية (شرق المتوسط) لـ "عبد الرحمن منيف" مستعينا بما ورد في مقدمتي "توفيق يكار" لرواية "الطيب صالح" و "حسين الواد" لرواية "منيف"، اللتين صدرتا في السلسلة نفسها.

ولا أرى أن شيئا من هذا يمكن إحالته إلى هاتين الروایتین، إذ إنني وجدت رواية "العيادي" رواية سيرة لم يغير فيها سوى الأسماء، وربما أبقى على البعض منها، ولذا كان أمينا في رصد نبض بطله وما عاناه، وخاصة مع مطلقة التي أذنته وفعلت به ما فعلت عندما علمت أنه كان مضطرا للبقاء معها، فهي لديها بيت في باريس - حيث تدور الأحداث - وهو لا بيت له، كما أن له ولدا منها يجعله مضطرا لتقديم الكثير من التنازلات من أجل ابنه. اكتشف أن لها عشاقا، تذهب إليهم، حتى إنه - عندما غادرت إلى تونس في زيارة خاصة - اكتشف أنها لم تذهب إلى هناك إلا لتمضية عدة أيام مع عشيقها، وبعد طلاقهما يذهب البطل ليرى ابنه الذي بقي معها، فإذا بعشيقها الجديد هو الذي يفتح له الباب، وهكذا. بعد طلاقها، يتبعثر في شوارع باريس وأزقتها، يجد عملا في مطعم يربطه العرب، ويعترف على نماذج منهم، مثل الصحفية العربية المقيمة هناك التي تقدم كل شيء حتى جسدها وصولا إلى ما تريده المال.

وبيل (الرجل العاري) أديب وكاتب يعيش محنة وطنه العربي الكبير رغم أنه بعيد عنه في أرض أوروبية، يعيش محنة العراق منذ حرب عام ١٩٩١ ثم حصاره، وكأنه موجود فيه. لم ينقد لما طرحته عليه الصحفية العربية بأن يبيع قلمه بمومس في سوق النخاسة، حيث عملية البيع والشراء قائمة، لذا صارت تهرب منه وهي تراه ينحدر في عالم الفاقة والعوز ويرضى العمل "جرسونا" في مطعم صغير، ويتعرف على عجز فرنسية هي "كريستين" ليقيم في غرفة صغيرة بعمارة قديمة خالقا عالما موازيا بين غري جسدته وهو في تلك الغرفة وعري حياته التي مضت، مع زوجته التي لم يطفئ نرجسيتها عشق رجل واحد بل توزعت على آخرين، وعري الواقع العربي الذي يراه جيدا من مسافته الباريسية، وفي عريه الليلي، وعلى ضوء شمعة بدلا من ضوء المصباح الذي أطفأه يكتب حياته، ما نظفا وما ظل مشغلا. هو لم يقبل أن يسدل الستار على ما كان بل ارتأى أن يشرحه بل ويشهر به ويفضح، وخاصة ما يتعلق منه بالمرأة التي تزوجها وقبل الخنوع لها، ثم جاء ما كتبه عنها لا تصفية حساب معها فقط، وإنما مع نفسه، حيث المستلبة أمام امرأة أهانتها بمعاشرة رجال آخرين وهي لا تزال على ذمته. ومن المؤكد أن (الرجل العاري) قد أفلح في تعرية حياته إلى حد بعيد، أقول هذا لأنه توصل إلى إقناع فني واضح في هذه المعادلة التي أراد تحقيقها. كان البطل هو هذه الحروف التي تتناثر - يمنية وسيرة - كما وصفها، ولذا من العسير عليه أن يعيد لَمْ شتاته رغم أنه يحاول ذلك، بل ويريده، علّه يبدأ من جديد مادام في العمر متسعا.

وربما كان في العودة إلى الوطن شيء من الحل أو الجواب على سؤال فاجع، أطلقه في وجهه رجل رفض أن يشغله لمجرد اسمه ومسميته السمره: (لماذا تتركون بلدانكم وتأتون؟). وربما كان البحث عن جواب لسؤال كهذا أحد متاعب (الرجل العاري) في غرفته المعلقة وهو يفترش الجرائد القديمة.

وفي جريدة (الصريح) تحكى "كوثر العكيري" قصتها مع الرواية ومؤلفها بقولها: عرفت "أبا بكر العيادي" من خلال نص غير عادي في رواية عنوانها (اللبس الليل)، تتعوى على لحظات مريكة في "الضفة الأخرى" وإبداع حول الموروث العربي إلى مادة غازلت القلب والوجدان والعقل في آن واحد. عرفته هكذا وأكثر حتى سمعت عن حصوله على (كومار) النقاد عن روايته الجديدة (الرجل العاري)، التي وجدتها في جنان دار الجنوب للنشر في الدورة الأخيرة لمعرض تونس الدولي للكتاب. ولأنني كنت حينها ممثلة بالعناوين، لم أتوقف طويلا عند هذه الرواية ومررت إلى غيرها، ولكنني كنت كل مرة أعود إلى تلك الرواية حتى قررت أخيرا أن أشتريها ثقة في أسلوب صاحبها ولغته السليمة.

الغريب أن تلك الرواية لم تتركني في بيتي. كنت كلما قررت أن أنصرف إلى قراءة ما يريح الذاكرة من تعب الكتابة، أجد (الرجل العاري) في مواجهتي. احتفظت بها في حقيبة يدي حتى لمعها أحد الأصدقاء، فأخذ ينصفها وهو يقول: "مريكة هذه الرواية.. هل أتمم قرائتها؟" خلجت أن أقول له إنني انهمكت في تجاهلها وهي التي دعنتي أكثر من مرة إلى التهامها. رأيت "أبا بكر العيادي" بين سطورها غاضبا وربما حزينا، إذ تمنعت في "حضرة" نصه. ولعله سيغفر لي "جبنتي" في مواجهة روايته المريكة. لعلني كنت أشعر أن نصه سيوظف في أحاسيس شتى تعيدني إلى ضعفى، كما كنت، وربما لا أزال.

(الرجل العارى) لحظة صدق مع الذات، عندما تواجه نفسها عارية إلا من صدق المواجهة، تحاول أن تستنطق نفسها، أن تبحث فى هزائنها وانكساراتها من دون مواربة، أن تعترف بخطاياها من دون خجل. لا يستنطق الرجل العارى نفسه فحسب، وإنما يحاكم المحيط أيضا والموروث الذى اكتشف أنه كذبة كبرى. يستنطق جميع الثوابت وينتهى إلى أنه، كغيره، ضحية ما قرأه فى الكتب، وما آمن به من قيم أدت به إلى الهجرة والغربة فى بلد سخر من معرفته، وقذف به نادلا فى مطعم يسمى "الفاسقين" و"العاهرات" الخمر، وواقع يجمع إنسانية الإنسان، فكان لابد للبشر من أن يتلونوا كما العرياء تماما، طمعا فى رضا أصحاب الحل والعقد، ولا يهم إن كانت هذه الرواية رواية فعلا أم سيرة ذاتية للكتاب "أبى بكر العيادى" .. لا يهم هذا ولا ذاك، ما دامت لحظة المكافحة تجمعهما، وما دامت الأحران - وإن تعددت - واحدة، تشابه وتتقاطع.

أما "عامر بوعزة" فيقارن على صفحات جريدة (الصباح) بين رواية "العيادى" ورائعة "فرناندو سابينو" التى تحمل الاسم نفسه قائلا: ليس ثمة أى شيء بين أقصوصة الكاتب البرازيلى "فرناندو سابينو": (الرجل العارى)، والرواية التى كتبها "أوبىكر العيادى" بالاسم نفسه، إنه مجرد تطابق عفوى فى الأسماء، لقد صور "سابينو" لحظات مرعبة عاشها بطله عندما انقلب دونه باب البيت وهو عار، ووجد نفسه فى الفضاء الذى يتقاسمه سكان العمارة فزعا يبحث عن ملاذ يمنع عن غريبه عيون الناس، وكأنما لا وجود له خارج تلك الملابس التى تستر عرى الجسد وعورات النفس. أما "أبو بكر العيادى" فقد خلنا أنه سيجعل "بطله" فى نهاية تلك الليلة الرهيبة، يُغادر العمارة إلى الشارع عاريا متحمدا كل أوراق التوت.

هل هو بطل؟ لقد تحاشى "البشير الوسلاتي" فى مقدمته استعمال هذه العبارة، وحرص على اعتباره ساردا، مع التلميح إلى ما لابد من التلميح إليه فى مثل هذه الروايات العارية والحافية: وجه الصلة بين سارد يعيش بين دفتى الكتاب، وكاتب يقيم فى عالمنا نحن القراء، ولكن عبارة البطل بالمواصفات الأسطورية تبدو الوصف الملائم لهذا الكائن.

ثم أى معنى للخوف من الخروج إلى الشارع فى حالة عرى، وقد تحقق هذا الخروج فعلا فى الرواية؟ وأى فارق بين الشارع والرواية عندما يتعلق الأمر بالمواجهة؟ إنها فكرة تغذى الفضول حول علاقة الكاتب المعروف ببطله الذى أوكل له مهمة السرد والاعتراف، فهل كان "العيادى" يصف تقاطيع جسده وهو يحكى عن وحدة الرجل العارى فى ليل باريس الطويل، لا تبذل وحشته إلا الصحف القديمة والضوء الشاحب؟ هل كان هو عندما انتقم للعروبة المقهورة باقتحام جسد امرأة فى ظلمة المطعم الصغير الكائن بالحي اللاتينى؟ هل كانت ليلة العمر هذه طويلة حقاً؟ لقد ظلّ رجل "سابينو" يدور كالمندوخ لحظات ظنها دهرًا كاملاً، خشية أن يراه الناس فى حال لم يألوا رؤيته فيها من قبل، أما رجل "العيادى" فقد كانت ليلته قصيرة، تهاطلت خلالها فى أعماقه ذكريات حياته ومزمت أمام ناظره كالشريط القديم المهرئ، ولكنه شريط يهز أعماق النفس هزاً عندما يستعد، ويدك أسوار الطمانينة الفجة التى نقيها من حولنا. ففى رواية (الرجل العارى) لا يكتفى القارئ بأن يكون مجرد ناظر من ثقب الباب إلى حالة عرى وجودى، وإنما سيكون بلا شك مشاركاً حقيقياً فى تجربة التعرى الرمزية. ولا نبالغ إذ نقول: لن تكتمل متعة القراءة ولن تتحقق الرواية فى ذات القارئ كليا إلا بالعرى الحقيقى، علينا أن نتجرد من ملابسنا فى غرفة باردة ضيقة وتحت ضوء شحيح لتأمل فى مرآة الجسد العارى، تجربة حياة سريعا ما تمرّ مثل خفقة ضوء أو حبة عنب حامضة، ولن يكون العرى نهاية النهايات، بل لحظة فاصلة بين مصريين، وولادة جديدة.

فى الحاليتين كان العرى انتصارا للوجود لا للعدم، فبطل الرواية سيرتدى ملابسه صباحا ويغادر الغرفة الضيقة إلى غربته الواسعة، باحثا عن ملاحج أصامت ليله العارى من هناك، من الضفة الأخرى، وكاتب الرواية دفع بنصه إلى سلسلة (عيون المعاصرة)، وأضاف إلى رصيده الروائى عملا كبيرا لن يتجاهله النقاد بسهولة.

هذا هو الروائى التونسي المُجيد "أبو بكر العيادى"، الذى استأهل أن نقدمه للمشرق والمغرب معا، أسوة بما فعل عميد الأدب العربى مع سلفه "محمود المسعدى".

رسالة الجزائر

الكتابة الجديدة بين الرواية والشعر

ش.ي.

هذه هي المرة الثانية التي أذهب فيها إلى الجزائر، بلد جميلة بوحيرد، أو بلد المليون شهيد، كما استقر في وجداننا، نحن الذين تعلقنا كثيرا باستقلال هذا البلد الذي عانى من وطأة المستعمر طويلا، حتى ترك هذا المستعمر آثاره بقوة ووضوح، هذا الوضع الذي لا لبس فيه، وهذه القوة التي تبدو جلية تماما في المعمار واللغة، فمَنْذُ أَنْ تهبط مطار "هوارى بومدين"، ويصطحبك السائق مع مندوب وزارة الثقافة، إلى حيث السكن، ينشأ حاجز لغوي حاد، حاجز لغوي يعلن عن نفسه بسفور تام، دون أي مواربة، والسائق يصر أن يتحدث بالفرنسية، ولا يتداول إلا القليل من العربية، الذي يسمح لكلينا أن نتفاهم على بضعة أمور أولية، ولم أفهم في المرة الأولى، هل هذا الإصرار هو عدم معرفة جيدة من السائق بالعربية، أم أنه يعرفها، ولكنه يؤثر التحدث بالفرنسية، لكن في المرة الثانية فهمت أن كثيرا من الجزائريين يفضلون التحدث بالفرنسية، حتى لو كان يعرف العربية جيدا، أو يتقنها، إذن الأمر ليس متعلقا بمعرفة اللغة، بقدر ما هو قوة الطابع الاستعماري الذي راح يتغلغل في الروح القومية.

وعندما سألت "سفيان" السائق الذي تكونت بيني وبينه شبه صداقة، كم مرة ذهب إلى باريس؟ أدركت أن السؤال ساذج، لأن باريس بالنسبة له ليست بعيدة، فهو يذهب إليها كلما تاقَتْ إليه نفسه، أو حاجته، واندھشت عندما عرفت أنه لم يذهب إلى مصر، رغم أنه طاف معظم بلدان أوروبا، وبالمناسبة فهذا أنموذج سائد، وليس استثناء، فهناك غموض ما يشوب العلاقة بين الجزائريين والمصريين، يتضح هذا الغموض في لحظات حاسمة، مثل مباريات كرة القدم، وقد كنا بالمصادفة -طبعاً- ضيوفاً على الجزائر بعد الهزيمة الكبيرة التي حصل عليها فريقنا من الفريق القومي الجزائري لكرة القدم، وعلمت أن الشعب الجزائري فرح عن بكرة أبيه احتفالاً بهذا اليوم العظيم، قالوا لي: إن هذا الخروج لم يكن مجازياً، بل كان حقيقياً، وكأن هناك ثأراً بائناً كان كامناً، وراح يعبر عن نفسه بهذه الاحتفالات والشعارات التي ملأت سماء الجزائر.

ورغم ذلك فالصورة ليست كذلك بالضبط، كنت في صحبة الكاتبين "منصورة عز الدين"، و"أمينة زيدان"، خرجنا من مطار هوارى بومدين، هما في سيارة، وأنا في سيارة، كانت السيارة تصعد وتهبط بجنون، مناخ مروري مختلف تماماً، يشعرك بالفعل أنك في مكان آخر، بكل الوجوه، اللغة والطبيعة الهادئة أو المريحة، والطرق الغريبة جد، والمعمار المختلف عما ألفناه، المزاج الجزائري أيضاً مختلف، الأطعمة ومسمياتها مختلفة، وصلنا مساءً، وكان الجو معتدلاً رغم

الصيف القانظ في القاهرة، فهناك الغابات القادرة على ضبط الطبيعة، بشكل معتدل، كانت الصديقتان "منصورة" و"أمينة" شغوفتين بالتعرف على الناس والمدينة والأجواء، وكانت "منصورة" قد أنجزت قراءة رواية الانهيار، للكاتب الروائي "رشيد بوجدره" في الطائفة، مما جعلها أكثر شوقاً لمعرفة هذا المجتمع، أما "أمينة" فكانت شغوفة بالتعرف على فنون الأغنية والفولكلور وخلافه، ولم تجد الفرصة، بالطبع، ولأن وصولنا كان مساءً، تأجلت المهمة إلى الصباح، وكان قد سبقنا إلى هناك - آتيا من بلجيكا - الشاعر المصري "عماد فؤاد"، الذي ظل غائبا عنا، حتى ظهر فيما بعد ذلك بيومين.

في الصباح، وفي أروقة الفندق، تعرفنا على الوجوه الأفريقية عموماً من السنغال وجنوب أفريقيا وزامبيا، ثم من تونس والمغرب وليبيا وموريتانيا، بالإضافة طبعاً إلى كتاب جزائريين أبرزهم الكاتب الروائي "الحبيب السائح"، كانت الجزائر تعيش مهرجانات متتالية كثيرة، ويريد قاداتها استعادة الروح الأفريقية عبر مجالات ثقافية وفنية مختلفة، الشعر والموسيقى والغناء والأدب والفكر، مهرجانات اختلط فيها المزاج الأفريقي بالمزاج العربي، إذ لم يكونا مختلطين أو متوحدين أساساً، تبعاً لقب أو بعد كل بلد عن هذا الاختلاط، وتعرفنا على فنان أفريقي شهير، جاء من فرنسا، وهو أديب بارز أيضاً، وكان يتحدث بصحوية شديدة، وكان الأصدقاء يترجمون لنا ما يقول، كنا على موعد إقامة ندوة سنشارك فيها ثلاثتنا منصوره وأمينة وشخصي، ورغم العنوان المرفوع للندوة، إلا أننا انصرفنا قليلاً عن هذا العنوان، وحاول كل منا أن يتقارب مع العنوان العام، فتحدثت منصوره عن المكان في الرواية الجديدة، وتنوع مناخات هذا المكان، وتجلياته المختلفة، ضاربة أمثلة عديدة من روايات الكتاب الشباب المصريين، وتحدثت أمينة، عن البعد الطقسي في نصوص روائية وشعرية مصرية، وتحدث الناقد الجزائري "سعيد بوطاجين" عن الرواية البدوية، وكان رئيس الندوة "عبدالجليل الأزدي" - الناقد اللامع والمترجم الكبير، والذي ترجم (خطاب الحكاية) لـ "جيرار جينيا" - بارعاً في إدارة الندوة، وربط الخيوط ببعضها، واكتشاف محطات التقاء بين أوراق المتحدثين، رغم إثارته لبعض الجدل، ولم يلتزم بدور المحاضر الجامد/ التقليدي، لمدير الندوة، فكان مثيراً لبعض آراء خلافية، مثل نفيه أن تكون هناك رواية بدوية، مما أثار احتجاج البعض، واحتد الكاتب الروائي الجزائري "بشير مفتي" على تدخلات "الأزدي"، الذي استوعب الأمر بلطف ودرية وتحضر.

أما ورقتي فكانت عن (الكتابة الشعرية بين التقديس المفتعل، وحقيقتها)، وقد أثارت أوارقنا قدراً كبيراً من الحوارات، والجدل، وكانت المناقشات -بالفعل- ساخنة، وكانت هناك حيوية انعكست فيما بعد في التغطيات الصحفية والتليفزيونية الكثيرة، والتي تضاربت وتناقضت فيها الأقوال، كأي ندوة مثيرة، وأؤكد أن حضورنا المصري كان مشرفاً وجميلاً، وقوبل هذا الحضور بحفاوة طيبة، كانت تجلياتها في الندوة التي عقدها لنا "أحميدة العياشي" الكاتب الروائي والمسرحي، ورئيس مجلس إدارة جريدة الجزائريوز، وحضرتها معنا الكاتبة السورية "لينا هويان"، وقطع "أحميدة" زيارة له في شرق الجزائر، وألقى ميعاداً كان مقرراً مع وزير الإعلام، ليحضر الندوة، ويشارك فيها بأسئلته لنا، أسئلته التي كانت ذكية واستشرافية، بمعنى أنه كان يستفسر عن المناخ الثقافي في مصر، عن التضارب الحاد بين عدم قدرة المناخ المصري على استيعاب بعض الخروجات الفنية والأدبية، رغم التراث الفكري لحرية الإبداع في مصر، بلد طه حسين، وخالد محمد خالد، وسلامة موسى، وغيرهم، كانوا جميعاً يتساءلون عن (البيست سيلان)، ومدى تأثيره على أدبية الأدب، وخضوع الكتابة فيما بعد لما يتطلبه التسويق، أسئلة مفتوحة لم تقتصر على الظواهر، بل تعدتها إلى الكتاب والمبدعين مثل علاء الأسواني، وأحمد عبدالمعطي حجازي، وأزمة مجلة إبداع الأخيرة، وظاهرة الشيوخ رافعي القضايا، وهل هي ظاهرة يجنى من خلفها هذا الشيخ أو ذاك شهرة أو أموال أم هي ظاهرة مجانية تستهلك طاقة الناس والمبدعين، لتعطيل أي تطور، أم ماذا؟

ووسط كل هذا الجدل، والذي حضره معنا الروائي الكبير "رشيد بوجدره"، لكن دون أن يتدخل في الحوار، إلا بملاحظات لطيفة، كان "بوجدره" حقيقةً اكتشافاً كبير منذ زمن يمتد لعشرين عاماً، واعتقدت أنه اكتشاف خاص، لأنه

غير معروف في مصر على الإطلاق، واخترنا الرواية الجزائرية قديما في الكاتبين "محمد ديب" و"كاتب ياسين"، مع كل التقدير والإجلال، وحديثا في "الطاهر وطار" و"واسيني الأعرج" الذي يأتي بعد الأول بمسافة، ولم تكن هناك أي مساحة للروائي الأهم والأخطر "رشيد بوجدرة"، وأظن أن هذه المجهولية مقصودة، ومعمدة، والقاهرة بكل مؤسساتها ودور نشرها وإعلامها، لم تستطع أن تنشر عملا أدبيا واحدا له، رغم أنه وصل بالرواية الجزائرية والعربية إلى حدود عالمية، وترجمت رواياته إلى اثنتين وثلاثين لغة حية، ويعرفه العالم الغربي بجدارة، ويقال إنه لعب دورا في تطور الرواية المكتوبة بالفرنسية، وأظن أن هذا الكاتب لن تستطيع جرائته وشجاعته الإبداعية، أن تنفذ إلى أروقة مؤسساتنا الرسمية، ففي العام الماضي أعطاني "رشيد" ورقة لتفويض الهيئة العامة لقصور الثقافة، ممثلة في الكاتب الكبير "إبراهيم أصلان"، في نشر إحدى رواياته وهي (المراث).. ولكن الرواية تم التحفظ عليها، لأن بها بعض الألفاظ أو العبارات التي تضدش النحيا! مما جعلني أتساءل: هل الجزائر أكثر تقدما منا؟ وكتب "رشيد بوجدرة" موجودة- هناك- بوفرة، ويقرأها الجزائريون بكثافة، وتوزع آلاف من النسخ، ونحن بكل هذا التاريخ أصبحنا غير قادرين على احتمال لفظ هنا أو عبارة هناك.. والحديث بالطبع له شجون.

اليوم الثاني شاركنا "منصورة" وشخصي- مع آخرين في ندوة عن الصحافة الثقافية، وأثار ورقة "منصورة" أسئلة وجدلا كثيرين، خاصة أنها تحدثت عن تجربتها في جريدة (أخبار الأدب)، وهي معروفة بشدة في الجزائر، مما جعل الحوار مثمرا ومفيدا وفعالا، وتحدث الآخرون عن تجاربهم، كل من موقعه في جريدته، وهذا الموضوع رغم تكراره في الندوات والمؤتمرات، إلا أن قضاياها لا تنفد، ولا تنتهي، فدوما هناك الجديد، حول الشلية، والمنحنى الأيديولوجي، والشخصنة، والتحيز الإقليمي إذا كانت الجريدة دولية، القضايا رغم تكرارها، دوما تأتي بتفاصيل جديدة، وهذه التفاصيل كثيرا ما تتشابه، وكثيرا ما تجد اختلافات خفية، ويجد المشاركون أنفسهم أمام تجاوز الوقت، رغم أن القضية مازالت مطروحة، وأسئلتها مازالت مشرعة، حتى يتدخل الدكتور "مصطفى ماضي"، منظم المهرجان لإنهاء اللقاء بلطف، بعيدا عن هذا، كان موضوع مباراة مصر مع الجزائر مثار تندر دائم، وكان مطروحا كقاسم مشترك في كل لقاءاتنا، ففور أن يعرفك السائق أو البائع أو الموظف أو الضابط أنك مصري، يبادرك بالحديث عن هذه المباراة، وفاجأني أحد الجزائريين بقوله: (أريحناكم) فلم أفهم إلا عندما ذكر لي شأن المباراة، واصطحبني صديقتي الشاعرة والصحافية "شهرزاد الأمجد" إلى محافظة البلدية، وكانت معها الطفلة سحر ذات الأعوام التسعة، وفاجأتني الطفلة بخبث بريء بتلويحها بالمباراة! وفي البلدة ذهبا إلى محمية طبيعية للقرو، وخشيت أن تفاجئني القرو بهذه المباراة. الرحلة صاخبة وممتلئة ودسمة وثرية، وتحتاج إلى قدر من التأمل والدرس العميق، ومحاولة تصحيح معرفتنا بالثقافة الجزائرية، وأدبها المعاصر، الذي غاب عنا دون أن ندري، أو بفعل فاعل.

أصدقاء إبداع



الشعر

من المصادفات التي تحتاج إلى شيء من التأمل، أن تكون أغلب القصائد التي وصلت إلينا لهذا العدد، هي من الشعر التقليدي الذي نجح شعراؤنا الشباب في النظم من خلال بحوره، بلا أخطاء عروضية؛ وإن كانت سلامة العروض ليست وحدها دليلا على سلامة الشعر أو جودته. وقد اخترنا قصيدتين لشاعرين ينشران هنا لأول مرة؛ والقصيدتان كلتاهما من بحر (الكامل)، وهذه مصادفة أخرى. أما المصادفة الثالثة فهي أن الهم الوطني هو المسيطر فيهما معا. قصيدة الشاعر/ الشريف منجود (أكفان مصر)، تشي بموهبة ظاهرة وتبشر بمولد شاعر حقيقي، ونستطيع أن ننتظر منه الأفضل، لا سيما إذا ما حرص على سلامة اللغة وتجنب الحشو والتعابير المجانية، التي قد يلجأ إليها الشاعر عادة حين يكون كل همه هو مجرد إقامة الوزن. وربما كان الشاعر قد أدرك بنفسه بعض المزالق اللغوية والتعبيرية، لو أنه صبر على مراجعة قصيدته بدقة وتأن؛ فقد يتوقف في أثناء هذه المراجعة عند قوله: (وتجرعت بالحقد ..) ليكتشف بنفسه كيف أن الفعل (تجرع) لا يحتاج إلى التعدية بالياء؛ ولربما انتبه وهو يتحدث عن النيل إلى قوله: (وتبدلت بالذل والحرمان)؛ فتأنيث (النيل) من الضرائر المموججة؛ كما أن (جرعة الثعبان) تعبير غير شعري عن المقصود، وهو (السم)؛ أما القصيدة الثانية للشاعر "محمد فكرى"، فتفاوت مستوى التعبير اللغوي فيها، قد يشير إلى أن الشاعر ربما كان يخلو أنموذجا أعجبه، واللغة تستطيع في هذه الحالة أن تشي به؛ ومع ذلك فهي محاولات غير ضارة في هذه السن، ولنتظر من محمد مزيدا من الاستقلال والتجويد.

أكفان مصر

شعر: الشريف منجود

تبكى الدموع وغربة الأوطان
وتجرعت بالحققد والطغيان
تخشى نحر السيف والسجان
وتبدلت بالذل والحرمان
غير الخراب وسطوة الطوفان
وتعبد الإنسان بالإنسان
إلا الضياع وجرعة الثعبان
حتى أصيب العدل بالعميان
حق ضعيف الرهط والأعوان
نهب الديار ودعوة البهتان
قبل الممات بساحة القربان
سفه بدا بسذاجة الكهان
كم هان أحمد في خطا التيجان
وتساقطت بالدين والقرآن
غير الصلاة وعزلة الرهبان

أكفان مصر على سراقق نهرها
تنعى نفوسا قد سبهاها باطل
تشكو ضياع الحق بين ربوعها
النيل قد جف الوفاء بمائه
ماذا تبقى من غصون ضفافه
النيل قد هان الإله بأرضه
ماذا تبقى من طهارة مائه
عجزت أيادي الحق أن تبقى بنا
الحق في أرض الكنانة غائب
فالقس والشيوخ المكبل شاهدا
مات المسيح على صليب قلوبهم
قد صار إنجيل المسيح قصاصة
ومحمد ضاع الحديث وذكره
فماذا صار الهوان حليفها
ما أصبح الدين الذي نادى به

دوحة المجد

شعر: محمد فكري عبد المعبود

وطنى ومالى دونه تبديل
سحرت قلوب العاشقين صباية
فاضت لها مزن العيون من الهوى
والبدر فى الألالها متمايل
نهر العروية يستمد روافدا
أنت التى قد صار حيك قبلة
وضياؤها يسرى بنا وعلومها
ضلت خفافيش الظلام بنورها
ريحانة ملأ القلوب ربيعها
أنشودة لمن الغلود رحيقها
فافخر بأيجاد تعالى ذكرها
واذكر شياها عزمه ليلاده
ما بين فرعون وعرب أصله
شرب الكرامة والإباء بنيلها
وقت المعامع تلتقيه مخاطرا
تفديك يا وطنى النفوس آية

مصر التى قد زانها التنزيل
وسمت بها أرواحهم وعقول
فلها إذا رف النسيم مسيل
والشمس فى عليائها قنديل
منها وهذى هاجر وخلييل
سكن القلوب فما له تبديل
تمضى بنا للنور فهى دليل
لا يستخف بعلقنا التضييل
فغدت تراقص عطرها ويميل
تهفو له الأزمن حيث تطول
ما أنت يا حلم البلاد بخيل
وذراعه سيف لها مصقول
من دوحة أغصانها التبعيل
والعلم صفوا دربه التنويل
وله على هوج الرياح صهيل
والمجد فى دوح الغداة ظليل

القصة

أما قصتنا هذا العدد فمبتاينتان لغة وبناء؛ ففي حين نجد أنفسنا أمام توظيف مكثف وموفق لرمز (الجدار) فى قصة "نادر محمد على"، من خلال لغة بسيطة مقتصدة ولكنها غير مبتذلة؛ نجد أنفسنا أمام التدفق اللغوى والتداعى الحر الذى يذكرنا بما يسمى (تيار الوعى) فى قصة الشاب الراحل "ناهل الميرى"، الذى وافاه الأجل وهو فى المهجر مع والده "وايم الميرى" مد الله فى عمره؛ ولعل أهل الفلسفة يذكرون له ترجمته الرائعة لمحاورة "أفلاطون": (المأدبة) منذ حوالى أربعين عاما؛ وفى متن هذا العدد قصة جديدة له أرسلها من مهجره وحملها إلينا الصديق الكبير المشترك الدكتور "عبد الغفار مكاوى"، الأديب وأستاذ الفلسفة المرموق.

الجدار

قصة: نادر محمد على

أكتب إليكم وأنا فى ساعاتى الأخيرة، أنتظر موعد الإعدام بالنسبة لى، أو بالتعبير الأدق: الهدم؛ فانا جدار فى أحد العقارات الكبيرة، بنيت لأكون سندا فى تأسيس ذلك العقار، وكنت على العهد، التزمت بكل ما وكل إلى، لم أكل ولم أعترض وتحملت الكثير من المصاعب لألتزم بعمهتى، فكثير من الناس أغرقوني بالطلاء وآخرون قاموا بالرسم والكشط

على جسدى .. فلم أبال؛ وآخرون قاموا بدق المسامير اللعينة فى ثنايا جسدى الذى طالما تضرر من الآلام التى سببتها تلك المسامير اللعينة، والتى استخدمت لتعليق الصور والساعات وغيرها .. وكنت خير سند، فحملت صور الصغار والكبار .. الأحياء والأموات، كذلك حملت أجندة الزمن الثقيلة، ولم أعترض.

ولكن جاء الموعد الذى لم أنتظره .. موعد الهدم، فقد قرروا أن أهدم لتوسيع المساحة. كنت أستمع إليهم فى تلك اللحظات وهم لا يدرون بذلك؛ وشعرت بالحزن يملؤنى، الحزن منهم والحزن لفراقهم. تذكرت الجدران الشهيدة التى تهدم يومياً بالذائف والصواريخ فى بلادنا العربية فى أثناء الحرب؛ وتساءلت فى قرارة نفسى: هل سأموت شهيداً مثلهم أم لا؟!

* * *

صوت خافت من نافذة مضيئة

قصة: ناهل الميرى

الأنوار صاخبة بعد منتصف الليل، أصوات العربات تمزق السكون، ونداء الباعة يمضى على نغم واحد لا يتغير مهما تغيرت معالم الليل.

:٧٨/٢/٢٤

- * إسرائيل تشدد موقفها تجاه الضفة الغربية.
- * أمريكا تعلن عدم ارتياحها لموقف إسرائيل المتصلب.
- * الشيخ أحمد الحضراوى يحيى حفلة فى الحسين بمناسبة المولد.
- * الهند مهددة بمجاعة مميتة.

- اسمك؟

- حسن

- مهنتك؟

- ليس لى مهنة

- ستك؟

- خمسة وعشرون

- تجيد شيئاً؟

- لا

الليل .. الليل .. ودقت الساعة تصحى الليل .. آهات الزمن البعيد تبعث من راديو صغير يمزق الصمت، فى مقهى بعيد ضائع فى زحمة الطرق والأنوار وصراخ الأطفال الصغار، وهم يمرحون شبه عراة بين الحارة والأخرى...

- يا واد يا محمد .. اطلع يا واد .. لحسن أخلى أبوك يقتلك.

سحابة من الدخان تمر من أمام المقهى تعبق برائحة شواء الكباب.

:٧٨/٢/٢٨

* "السادات" يعلن: طريق السلام مليء بالعقبات ولكنه ليس مسدوداً ...

* الثورة العالمية أصيبت بداء الإزهاق الخبيث وليس هناك أمل فى إنقاذها ...

يا مقهى السعادة ... من تناشد ومن يناشذك؟! أنوارك الصاخبة تعطى للمارة إحساساً بالحياة .. الأمطار منعشة للروح .. تغسل الطرق والقلوب.

نشرة أخبار السادسة والنصف:

* اختفاء الحياة في كوكب المريخ .

* "بيجن" يعلن عن زيارة للولايات المتحدة.

* تعليمات "السادات" ببدء الثورة الخضراء فوراً حسب المخطط المعد لها.

- هل هناك في الحياة في القاهرة بدون عمل! .. ومشينا على الشوك ما رجعتا ..

:٧٨/٣/٤

الحياة تدب في الميدان قبل السادسة صباحاً .. باعة الجرائد يتشاءمون وهم يفرشون الصحف فوق الأرصفة ..

- لم تجد عملاً حتى الآن .. هل هناك أمل؟

- بالطبع.

- أقصد قبل فوات الأوان!

- الأوان لم يبدأ حتى يفوت.

الميدان مستدير .. مستدير .. والمارة يمشون في دائرة ويلفون في الميدان ويرجعون إلى نقطة البداية ثم

يلفون مرة أخرى .. يلفون ويرجعون ثم يلفون مرة أخرى .. ويلفون ..

:٧٨/٣/١٦

شمس الأصيل تبتعد نحو الأفق .. والليل يهبط على المدينة في ببطء وحزن.

نشرة الساعة السادسة:

* خطف رئيس وزراء إيطاليا السابق.

* مبادرة السلام وتأثيرها على العالم.

* الانفتاح الرياضي وثورة التصحيح.

داخل مطعم الفول والطعمية .. منتصف الليل: "مورو" خطفوه .. هل وجدوا له عملاً؟ قالوا هنا إن الميدان مستدير

.. يمكنك أن تدور فيه وراء الناس .. تستمع إلى ما يقال .. وتدور .. وترجع إلى نقطة البداية .. ومنها تبدأ مرة أخرى

وتستمع .. وتستمع .. هل هذا عمل؟

سنة الديمقراطية يولولون .. فقد خطفوا "مورو" .. هل سمعت؟ نجوم بعد منتصف الليل ساطعة ..

:٧٨/٣/٢٢

الشمس تشرق عند الغروب أحياناً .. بأمر من رئاسة الجمهورية .. صبي البقال قصير وأسمر .. جلبابه متسخ وعيناه

بهما بأس ونظرة انكسار .. أمي مانت وأبي سجين الخمر .. الرئيس "السادات" يقوم بثورة التصحيح .. مسار (الأمل) على

ضوء الانفتاح الرياضي! .. ثمانية أيام منذ اختطاف "مورو" .. وما من رسالة من الإرهابيين حتى الآن ..

الثانية بعد منتصف الليل .. المدينة مظلمة تماماً إلا من ضوء خافت من نافذة بعيدة .. أنوار الظلام بعيدة في الأفق

والنجوم .. مثل الآلهة بعيدة في السماء .. صغيرة تكاد تذوى .. وظلمة الليل دليل قوي على موت النهار .. عربة سريعة

تقتحم الميدان .. أنوارها تخترق الظلام فتبدده .. تلف وترجع من حيث أتت .. صوت خافت في النافذة المضيئة:

لو كنا نملك ألا نسال!

طلب اشتراك

السيد الأستاذ/ رئيس التحرير

بعد التحية

أرجو قبول اشتراكي في المجلة

ابتداء من العدد ☐ شهر ☐ سنة ☐ إلى العدد ☐ شهر ☐ سنة ☐

اسم المشترك :

العنوان :

حالة بريدية أو شيك رقم :

توقيع المشترك :

إبداع

مجلة فصلية للأدب والفن

٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ت: ٢٣٩٣٨٦٩١ ص. ب. ٦٢٦ - القاهرة

ملحوظة :



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

بيان الاشتراكات بالصفحة الثانية من كل عدد.



لوحة للفنان الراحل أحمد فؤاد سليم